Bach-Jahrbuch

Neue Bachgesellschaft

Bach-Jahrbuch

1906

Herausgegeben

von der

Neuen Bachgesellschaft

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
Berlin ∘ Brüssel ∘ Leipzig ∘ London ∘ New York

Inhalt.

Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten.

Von Prof. Dr. W. Voigt in Göttingen.

I. Allgemeine Bemerkungen.

Gegenstand des Aufsatzes. Die Verdienste der ersten deutschen Bachgesellschaft um die Bekanntmachung Bachscher Werke, so groß sie auf anderen Gebieten sein mögen, sind die unvergleichlich größten auf dem Gebiet der Kantaten. Was von diesen Stücken vor 1850 publiziert war, ist nur ein winziger Bruchteil des überhaupt Erhaltenen, und jeder neue Kantatenband, der aus den Händen der Herausgeber in die Welt hinausging, hat unsere Kenntnis und damit zugleich die Bewunderung des Bachschen Genius vertieft. Gegenwärtig gibt es nicht wenige, die in den Kantaten die höchsten Offenbarungen dieses wunderbaren Geistes sehen und in den früher allein bekannten Einzelwerken, wie den Passionen und der Hmoll-Messe, nur Ergänzungen nach bestimmten speziellen künstlerischen Aufgaben hin, aber keine Überbietungen anerkennen wollen. In jedem Falle ist die Aufgabe, die Herrlichkeiten, die in den Kantatenbänden schlummern, zu weithin wirksamem Leben zu erwecken, so ziemlich die höchste, die Freunde S. Bachs und somit auch die neue deutsche Bachgesellschaft sich stellen können.

Wenn ich, einer äußeren Anregung folgend, mich hier zu diesem Problem äußere, so weiß ich sehr wohl, daß ich wenig zu sagen habe, was nicht jeder Musiker und Musikfreund bei

ernstem Studium der Partituren und der auf sie bezüglichen Literatur, sowie bei dem Hören verschiedenartiger Aufführungen auch selbst finden könnte. Aber viele haben eben nicht Zeit, aus den Bachschen Kantaten ein Spezialstudium zu machen, und so können doch vielleicht die in vieljähriger Arbeit auf dem genannten Gebiet gewonnenen Erfahrungen solchen nützlich sein, die sich neben anderer Musik nur ab und an mit Bachschen Kantaten zu beschäftigen, etwa gar mit den Mitteln einer kleineren Stadt Kantaten zur Aufführung zu bringen wünschen.

Die ungeheure Fülle des (trotz der bedauerlichen Vernichtung von mehr als dem dritten Teil) uns überkommenen Materiales macht die Auswahl zum Zweck von Aufführungen einigermaßen schwierig, und es ist wohl nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß in sehr vielen Fällen die schließliche Wahl durch Zufälligkeiten bestimmt wird. Eine fertig vorliegende Bearbeitung, leihweise erhältliche Stimmen, das Erscheinen eines Stückes in einem auswärtigen Programm lenken die Wahl häufig mehr, als umfassende Kenntnis der in den Bänden der Bach-Ausgabe verborgenen Schätze. Und so kommt es, daß gewisse Kantaten an vielen Orten zu Gehör gebracht werden, während andere von allerhöchster Schönheit unentdeckt bleiben.

Bei der Auswahl durch Hinweise auf die vortrefflichsten Kantaten, durch die Schilderung ihres Gesamtcharakters, ihrer erzielten Wirkung auf die Hörer und durch Hervorhebung intensivster Schönheiten behilflich zu sein, ist der eine Zweck dieser Zeilen. Der andere ist, die Arbeit der Vorbereitung für die Aufführung durch einige auf Erfahrung beruhende Ratschläge zu erleichtern. Hier kommen einmal mehr formale Dinge in Betracht: das Anbringen geeigneter Kürzungen und die Umdichtung ungenießbarer Textpartien; aber auch die so äußerst wichtige Frage der Bearbeitung der Begleitung muß gestreift werden.

In bezug auf diese Dinge seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt.

Noch immer besteht der Gegensatz zwischen der streng histo-

rischen und der freien Auffassung der Bachschen Werke, der vor 30 Jahren in heftigen Kämpfen Ausdruck fand. Zu Vertretern beider Richtungen habe ich nähere Beziehungen gehabt, zu Spitta und Rust auf der einen, Franz und Hahn auf der andern Seite, und ich habe mich bemüht, ohne Voreingenommenheit von beiden Seiten zu lernen. Je mehr und mehr habe ich mich hierbei davon überzeugt, daß zwar eine streng historisch treue Wiedergabe der fast 200 Jahre alten Kompositionen unmöglich oder von Übel ist, daß es aber umgekehrt sehr enge Grenzen gibt, die die Freiheit nicht überschreiten darf, ohne wesentlichen Absichten des Komponisten entgegenzutreten.

Kürzungen. Was in bezug hierauf zunächst über Kürzungen zu sagen ist, so haben die Teilnehmer an dem Leipziger Bachfest vom Jahre 1904 wohl zum überwiegenden Bruchteil die Überzeugung mit nach Haus genommen, daß die Gewissenhaftigkeit, die dem Hörer auch nicht einen Takt der Partituren erspart, geradezu abschreckend wirken kann. Gewiß, der einzelne historisch Geschulte, der die Längen aus der Form des Musikstückes erklärt, kommt über sie hinweg, aber weitere, auch musikalische Kreise verlieren beim Anhören gelegentlich alle Stimmung. Wir sind nun einmal nervöse Menschen des 20. Jahrhunderts — das läßt sich nicht aus der Welt schaffen —, und insbesondere Stücke mit etwas monotonem Kolorit ertragen nur wenige Hörer längere Zeit andauernd.

Unter den Bachschen Arien insbesondere ist zwar eine nicht geringe Zahl von einer solchen Knappheit und Konzentration, daß man an ihnen keinen Takt missen möchte, und daß sie auch musikalisch eine Streichung gar nicht zulassen. Andere, an sich nicht minder vortreffliche, gehen ungemein in die Breite, und hier ist häufig im Interesse intensiverer Wirkung eine Kürzung dringend wünschenswert. Das radikalste Mittel bei Arien mit drei oder vier Teilen ist natürlich die Kassierung ganzer Teile, insbesondere des letzten oder der beiden letzten. Der Abschluß der Singstimme in einer Nebentonart ist hierbei das weniger Bedenkliche; schwerer wiegend ist, daß in manchen Fällen die

Mittelsätze poetisch und musikalisch hinter den Ecksätzen zurückstehen, und der Abschluß mit einem solchen den Schwerpunkt des ganzen Stückes wesentlich verlegt. Wenn (wie ich erlebt habe) das schöne Wiegenlied im zweiten Teil des Weihnachtsoratoriums mit dem (auch geringerwertigen) Mittelsatz beendet wird, so wird dadurch die Grundstimmung des Stückes (trotz des Orchesternachspieles) durchaus verdüstert und seine Wirkung schwer geschädigt, — und dies ist um so mehr zu beanstanden, als kaum in einer anderen Arie der Hauptteil sich so leicht für die Wiederholung am Schluß ganz wesentlich zusammenziehen läßt. Dagegen ist das häufig geübte Verfahren, in dem Quoniam der Hmoll-Messe die beiden letzten Teile zu streichen, poetisch ziemlich unbedenklich.

Ob Perioden innerhalb der einzelnen Teile ohne Gewaltsamkeit entfernt werden können, ist in jedem Falle für sich zu prüfen; es kommen in der Tat ziemlich viele Fälle vor, wo dies angeht. Nicht selten beruht die Länge eines (dreiteiligen) Solostückes wesentlich auf dem viermal wiederholten langen Vorspiel; da ist denn die beste Abhilfe geschaffen, wenn es gelingt, die beiden mittleren Wiederholungen zu kürzen. Bach selbst gibt hierfür zahlreiche Vorbilder.

Unter den Chören sind es in erster Linie gewisse figurierte Choräle, die durch Wiederholungen sehr ausgedehnter Zwischenspiele ermüden, insbesondere solche, bei denen die ersten zwei oder drei Zeilen unverändert zweimal gesungen werden. Hier tritt gelegentlich das lange Vorspiel (einmal allerdings mit Abwandelungen) viermal auf. Wenn man es bei unsern klassischen Sinfonien für nötig und erlaubt hält, Reprisen zu streichen, so wird man auch hier, soweit es ohne Gewaltsamkeit angängig ist, Kürzungen eintreten lassen dürfen, für die übrigens wiederum bei Bach Vorbilder zu finden sind. Aber auch bei den freien Chören kann ausnahmsweise eine Kürzung empfehlenswert sein, insbesondere wiederum die Beseitigung oder Reduktion eines der öfter eintretenden Vor- oder Zwischenspiele bei strophisch disponierten Sätzen; im Schlußchor der Matthäuspassion wird z. B. häufig die Wiederholung des Vorspieles nach dem Mittelteil fortgelassen. Vorsicht ist natür-

lich auch hier nötig. Wie brutal gelegentlich mit Streichungen vorgegangen wird, zeige das Beispiel einer Aufführung der Hmoll-Messe in einer der größten Städte Deutschlands, bei der der Dirigent den ganzen zweiten Teil des Cum sancto spiritu, — für viele ein Gipfelpunkt des ganzen Werkes durch die einzigartige Steigerung, bei der die Fuge unaufhaltsam im Quintenzirkel weiter moduliert —, um eines Zeitgewinnes von noch nicht drei Minuten fortließ!

Daß es sich gelegentlich im Interesse kräftigerer Wirkung empfiehlt, ganze Nummern zu streichen, ist selbstverständlich und wird allgemein geübt. Ich glaube, daß man unter Umständen hierin sogar noch weiter gehen kann, als gebräuchlich. Die Passionen z. B. haben im Gottesdienst die bestimmte Aufgabe gehabt, das vollständige Passionsevangelium zu Gehör zu bringen. Diese Aufgabe haben unsere konzertmäßigen Aufführungen aber nicht, und darum erscheint es mir angemessener, ganze Episoden vollständig zu beseitigen, als nur die Arien zu streichen und das Evangelium in ganzer Breite vorzuführen, wodurch das vom Komponisten gewollte Verhältnis wesentlich modifiziert wird. Demgemäß habe ich z. B. gelegentlich in der Johannispassion sowohl die Erzählung von den würfelnden Kriegsknechten (die wie zur Herausnahme bestimmt erscheint, da sie durch zwei gleiche Akkorde eingeschlossen ist) als auch die vom Beinbrechen beseitigt. Wie gedankenlos allerdings mitunter Streichungen ausgeführt werden, mag die Erinnerung an eine Aufführung der Matthäus-Passion belegen, bei der der Leiter zufällig sämtliche in Dur stehende Arien gestrichen und somit eine Anzahl wohlbeabsichtigter Lichtblicke in dem großen Trauerspiel entfernt hatte.

Umdichtungen. Was ferner die Änderung der Texte angeht, so wird ein prinzipieller Widerspruch gegen die Elimination der schlimmsten Geschmacklosigkeiten kaum ernstlich erhoben werden. Aber mir scheint, auch hier darf man weitergehen, als gemeinhin geschieht, wenn es nur mit der nötigen Vorsicht und unter Beachtung aller Tonmalereien, die häufig so überaus sinnig und wirkungsvoll sind, geschieht. Das große Publikum hat bei Bachs Musik an sich schon manches

Fremdartige zu überwinden, — so soll man ihm das Eindringen in deren Tiefe nicht noch durch die Trivialitäten der Texte erschweren. Dies gilt nicht nur bei den geistlichen, sondern auch bei den weltlichen Kantaten. W. Rust, der viele der letzteren besonders hochschätzte, äußerte mir gegenüber wiederholentlich den Wunsch, daß die schönsten unter ihnen durch eine radikale Umdichtung dem größeren Publikum zugänglich gemacht werden möchten, da die vorliegende Form für Aufführungen unbrauchbar wäre. Ich glaube, man wird dem im allgemeinen zustimmen dürfen, trotz der nicht übel abgelaufenen Versuche, bei besonderen Gelegenheiten vor einem ausgewählten Publiknm einmal eine weltliche Kantate in Originalgestalt zu bringen. Daß einige dieser Kantaten in vollständiger Umdichtung allgemeine Wirksamkeit zu gewinnen vermögen, ist in den Göttinger Aufführungen erprobt worden.

Die Holzblasinstrumente. Die Orchesterfrage ist in letzter Zeit mehrfach in der Öffentlichkeit behandelt worden, und es darf angenommen werden, daß über eine Reihe wichtiger Punkte eine wesentliche Meinungsverschiedenheit nicht mehr besteht. Merkwürdig ist dabei nur, daß aus den Partituren so selbstverständlich sich ergebende Umstände, wie das nötige Stärkeverhältnis zwischen Streich- und Holzblasinstrumenten einerseits, zwischen dem Chor und dem Gesamtorchester andrerseits, doch erst so spät klar erkannt und betont worden sind. M. Hauptmann schreibt z. B. an Hauser über Bachsche Kantaten: „Die Instrumente klingen manchmal gar zu kurios, es ist immer Stimme gegen Stimme: nur besteht die eine aus zehn Bassisten oder sechs Geigen, die andere ist eine Flöte oder Oboe“, . . . und dabei lagen ihm die Bachschen Originalstimmen vor, die ihn hätten aufklären können, daß bei Bach jene beanstandeten Zahlenverhältnisse eben nicht stattfanden!

Wenn nun auch die Erkenntnis der Notwendigkeit relativ zum Chor starker Orchester und relativ zu den Streichinstrumenten starker Besetzung der Holzbläser gegenwärtig ziemlich weit verbreitet ist, so wird doch in gar manchen Fällen wegen der Schwierigkeiten, den Anforderungen wirklich zu entsprechen,

von deren Erfüllung einfach abgesehen. In wie vielen mittleren Städten lassen sich denn auch nur vier Oboen und vier Flöten auftreiben — und so bleibt es bei dem von Hauptmann so scharf gerügten Zahlenverhältnis. Mir scheint, daß man unter solchen Umständen ruhig das kleinere Übel wählen und den Anachronismus einer Heranziehung der stets verfügbaren Klarinetten begehen sollte, die in demselben Stücke je nach Bedürfnis abwechselnd den Oboen und den Flöten beispringen. Stellt man dann, wie z. B. bei den Göttinger Aufführungen stets geschieht, die Holzbläser in die erste Reihe, noch vor die Streichinstrumente, zwischen Sopran und Alt, so kann man auch mit den Mitteln der gewöhnlichen Orchester eine Wirkung des Holzbläserchores erzielen, die durch einen Chor von 80 bis 100 Sängern nicht erdrückt wird. Daß die Klarinetten dabei die gelegentliche Schärfe, welche die Oboen in der Hand mittlerer Musiker erhalten, in angenehmer Weise mildern, ist ein Vorteil, der sich nebenbei in willkommener Weise einstellt. Oboe d'amore und Oboe da caccia lassen sich gut durch englisches Horn wiedergeben, das in größeren Militärkapellen vertreten zu sein pflegt; indessen hat das Instrument den Übelstand, bei den langen Bachschen Kantilenen den Bläser außerordentlich anzustrengen, so daß man im Interesse der Wirkung für geeignete Ruhepausen sorgen, z. B. in Arien die Begleitung der Singstimme stellenweise einem anderen Instrument (der Bratsche oder Klarinette) zuteilen muß. Bei einiger Vorsicht läßt sich wohl immer eine Lösung der Schwierigkeit finden, die keine Note opfert und das Gelingen der Hauptpartien gewährleistet.

Blechblasinstrumente. Eine der größten Schwierigkeiten in dem Bachschen Orchester bilden bekanntlich die Stimmen der Hörner und Trompeten mit ihrer, für moderne Bläser, vielfach unerreichbaren Höhe. Manche Dirigenten halten es für gewissenhaft, diese Partien durchaus so blasen zu lassen, wie sie geschrieben sind, und die Verantwortung für das Mißlingen dem Komponisten zuzuschieben, der sich nicht verteidigen kann. In wie mancher Aufführung der Hmoll-Messe ist so das Quoniam durch die Hornbegleitung verunglückt —

und der hochweise Herr Referent nahm dann gern Gelegenheit, über die „Ungenießbarkeit" der Bachschen Instrumentation zu schreiben. Indessen ist doch selbstverständlich die Erfüllung der Forderung des Komponisten nach dem Geiste wichtiger, als die nach dem Buchstaben, und so wird die Ersetzung der hochgeführten Hörner durch Trompeten, die ihren Vortrag der speziellen Aufgabe anzupassen haben, überall da zu empfehlen sein, wo nicht Virtuosen auf den Hörnern zur Verfügung stehen. Auch Kretzschmar stellt sich im Vorwort zu seiner schönen Ausgabe der Hmoll-Messe auf diesen Standpunkt.

Bezüglich der Trompeten ist ein so weitgehender Ersatz durch ein anderes Instrument nicht angängig — für das an sich sehr brauchbare D-Piston, das ich z. B. für die Göttinger Aufführungen angeschafft habe, findet sich auch nur ausnahmsweise ein sicherer Bläser — und demgemäß kann man hier die verschiedenen Fälle nicht alle in der gleichen Weise erledigen.

Bloße Füllnoten, die hauptsächlich die Klangfarbe der Trompete zur Geltung bringen sollen, lassen sich häufig unbedenklich in die tiefere Oktave transponieren. Bei fugierten Sätzen kann man gelegentlich einen vollständigen Austausch zwischen einer Trompeten- und einer andern, tiefer geführten Stimme eintreten lassen und auch so die Klangfarbe wahren. Die hohe Lage ist ja in der Regel nur durch den Charakter der alten Trompeten als „Naturtrompeten" bestimmt, während den modernen Ventiltrompeten schon in tieferer Lage die ganze Skala zugänglich ist. In vielen Fällen ist aber der wohl zuerst von Mendelssohn eingeschlagene Ausweg, C- oder D-Klarinetten für die obligaten hochliegenden Trompetenpartien heranzuziehen, der einzig gangbare. Handelt es sich (wie häufig) um einen drei- oder vierstimmigen Trompetenchor mit einer melodieführenden Oberstimme, und wird diese letztere zwei Klarinetten übergeben, so ist die Wirkung auch recht gut, die Klangfarbe im wesentlichen erhalten. Bei einer einzelnen über Chor und Orchester sich aufschwingenden Trompetenstimme ist die Einbuße an Glanz bei einem solchen Ver-

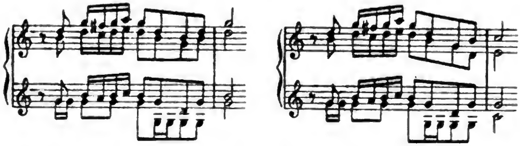
fahren allerdings erheblich, und man wird hier eher versuchen, einzelne besonders unzugängliche Noten umzuändern, als die Trompete zu entbehren. Gleiches gilt in den Fällen, wo zwei oder drei Trompeten gleichmäßig melodisch behandelt sind und die Ersetzung aller durch Klarinetten die Klangfarbe vollkommen ändern würde. Ein solcher Ausweg hat natürlich stets sein Bedenkliches, und kein gewissenhafter Chorleiter wird sich leichtherzig zu derartigen Eingriffen verstehen; aber **wenn die Möglichkeit der Aufführung eines großen Werkes davon abhängt, wird man ihn doch als das kleinere Übel betrachten dürfen.**

Vielleicht ist ein Beispiel nicht überflüssig. Eine der herrlichsten Kantaten ist die Ratsmahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn" (Nr. 119 der B. G.) und wie bei kaum einer andern beruht ein Teil der glänzenden Wirkung der Chöre auf dem Mitwirken von vier zum Teil sehr hoch geführten Trompeten. Die hier vorliegende große Schwierigkeit mag eine Hauptursache dafür sein, daß das Prachtstück nicht zur Aufführung gelangt. Eben darum hat die Angabe einiger kleiner Änderungen, die sich bei der Göttinger Aufführung bewährt haben, vermutlich einiges Interesse. Daneben illustrieren sie in speziellen Fällen, was ich oben allgemein ausgeführt habe. Das Vorspiel zum ersten Chor stellt einen festlichen Marsch von Streichinstrumenten und Holzbläsern dar, zu dem in höchst origineller Weise C-Trompeten und Pauken mit Fanfaren treten. Zwei von diesen Fanfaren lauten in den Trompeten:





Die Oberstimme wird hier auch bei virtuosen Bläsern immer gefährlich sein. Die geänderte Form:



opfert nichts Wesentliches und bietet keine nennenswerte Schwierigkeit.

Am Schluß des Chores verbinden sich die vier Trompeten in unbeschreiblich mächtiger Wirkung dem Triumphmarsch des übrigen Orchesters mit den nachstehenden breiten Akkordfolgen:



Die Form:



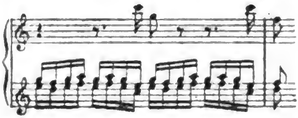
wo die Oberstimme zwei C-Klarinetten zugeteilt ist, und die dritte Trompete sich vorübergehend der zweiten Geige anschließt, konserviert den Klang der vierstimmigen Trompetenakkorde und auch die melodische Führung der Oberstimme.

Wieder andern Charakter zeigen die Trompetenstimmen in dem festlichen Schlußchor. Hier spielen eine große Rolle die Figuren für die erste und zweite Trompete:



die um so gefährlicher sind, als sie nur von

einer dritten Trompetenstimme begleitet sind. Wieder können die Klarinetten helfen, indem sie, wie folgt:



sich an der Melodieführung beteiligen. Durch ähnliche „Schliche", die, als unter den Begriff „frommer Betrug" fallend, auf Nachsicht rechnen dürfen, kann man viele Stücke für eine angemessene Aufführung mit den Mitteln eines gewöhnlichen Orchesters erobern.

Von den Posaunenstimmen bieten im allgemeinen diejenigen der Diskant- und Altposaune Schwierigkeiten. Man kann sie stets gut durch Trompete und Flügelhorn ausführen lassen.

Das Generalbaßinstrument. Ich komme nun zu der Frage, um die ehemals der Kampf am heftigsten tobte, zu der Ausführung der bezifferten Bässe. Daß diese überhaupt jetzt der Regel nach ausgeführt werden, ist ein Fortschritt, den nur der voll würdigt, der den entgegengesetzten früheren Zustand erlebt, z. B. (wie ich) Aufführungen der Matthäuspassion erduldet hat, wo — mit Ausnahme der von Rietz eingeführten murksenden Celli beim Evangelium — die füllenden Stimmen durchaus fehlten. Welches Instrument schließlich die Ausführung der bezifferten Bässe übernimmt, ist daneben eine Frage von geringerer Bedeutung, vorausgesetzt natürlich, daß die Ausführung sorgfältig und geschmackvoll geschieht. In dem sehr bemerkenswerten Vortrage des Herrn Dr. M. Seiffert gelegentlich des Leipziger Bachfestes*) bildet das Hauptstück die Aufstellung eines festen Schemas für die Verwendung von Orgel und Cembalo bei der Begleitung der Bachschen Kirchenwerke. Nach diesem wirkt das Cembalo dauernd mit, die Orgel nur, solange der Chor singt. Ich gestehe, daß ich von der Beweisführung bezüglich des letzten Punktes nicht überzeugt worden bin. Herr Dr. Seiffert findet

*) S. Bach-Jahrbuch für 1904.

z. B. nur an drei Stellen Bachscher Partituren Andeutungen darüber, wie Bach selbst jene Instrumente in den Chören zu disponieren pflegte; alle anderen Argumente entnimmt er den Äußerungen anderer Komponisten. Aber alle jene drei Stellen gestatten ungezwungen auch eine andere Deutung, und so scheint mir die Grundlage wohl ausreichend, um eine wissenschaftliche Hypothese zu stützen, aber viel zu schwach, um die Last eines so gewichtigen und die Praxis starr bindenden Dogma zu tragen.

Diese Zeilen sollen keine Polemik führen, und so enthalte ich mich des Eingehens auf Herrn Dr. Seifferts Schlußreihen. Nur ein Punkt von größter Wichtigkeit kann nicht ganz übergangen werden. Herr Dr. Seiffert glaubt beweisen zu können, daß auch bei den Chören die Orgel während der Orchestersätze geschwiegen habe. Für diese Ansicht vermag er nur eine einzige Notiz Bachs beizubringen, und gerade diese scheint mir ganz und gar nicht beweisend. Bei dem Eingangschor der Kantate „Ich ruf' zu Dir" findet sich bei den fugierten Chorpartien vor Eintritt des Cantus firmus die Notiz »sine Org.«. Wer dies in der Partitur unvoreingenommen liest, wird (glaube ich) gerade zu dem entgegengesetzten Schluß kommen, wie Herr Dr. Seiffert, nämlich daß die Orgel bei den Orchestersätzen mitzuwirken hat und nun beim Eintritt des Chores aufhören sollte. Völlig zweifellos bewiesen ist die Sache keineswegs, und so scheint es doppelt von Übel, ein schematisches Gesetz darüber aufzustellen.

Und selbst wenn die Forschung den Sachverhalt klarer zu stellen vermöchte, darf doch nach meiner Überzeugung der Erfahrung und der künstlerischen Wirkung ein Votum bei der Entscheidung in der angeregten Frage nicht vorenthalten werden. Ich habe, um mir über die Wirkung des von Herrn Dr. Seiffert aufgestellten Gesetzes ein Urteil zu verschaffen, die Leipziger Aufführung des Weihnachtsoratorium im Winter 1904/05 angehört, die streng nach jenen Vorschriften veranstaltet war. Trotz schöner Einzelheiten, bei denen die geschmackvolle Behandlung des Klavieres durch Herrn Dr. Seiffert eine wesentliche Rolle spielte, war der

Gesamteindruck peinlich und ermüdend; die überall herausstechenden Klavierakkorde wirkten überaus monoton. Ganz besonders aber erwies sich das Schweigen der Orgel in den Orchestersätzen der Chöre ungünstig; die Stücke fielen in einzelne Teile auseinander, indem das gemeinsame Eintreten von Chor und Orgel den bezüglichen Partien ein Klangübergewicht gab, das die dünnklingenden Zwischenspiele erdrückte.

Von Einzelheiten ist mir insbesondere der Schlußchoral der ersten Weihnachtskantate in Erinnerung geblieben. Ich habe denselben immer für ein besonders geniales Stück gehalten. Eben zuvor hat der Solobaß dem „Könige in der Krippe" gehuldigt. Diesen geheimnisvollen Gegensatz hält der Schlußchoral fest: schmetternde Fanfaren in Trompeten und Pauken, dazwischen der Choral „Ach mein herzliebes Jesulein". Kann man das Stück, wenn man ein Gefühl für die Poesie der Vorstellung des „Königs in der Krippe" hat, anders auffassen als: größte Pracht, also stärkste Orgel, in den Zwischenspielen, leise (oder gar fehlende) Orgel zum leisen Choral? Aber dem unglücklichen Dogma zuliebe durfte nur das Klavier die hochliegenden und ohne genügendes Fundament schreienden Fanfaren begleiten, der Choral zog wuchtig mit Orgel einher — der sinnige poetische Gegensatz war dahin.

Auf Grund solcher Erfahrungen möchte ich vor der Bindung an dieses, wie an irgend ein anderes Dogma dringend warnen. Es ist doch auch an sich kaum wahrscheinlich, daß der größte Kolorist in Instrumentalfarben seiner Zeit und vielleicht der größte Orgelkenner aller Zeiten sich immer an ein und dasselbe Schema gehalten und die Farben, die ihm die Orgel in so überreicher Fülle gewährte, bei den Soli zugunsten des Cembalo fast stets verschmäht haben sollte. Es ist bekannt, daß Bach die Anbringung eines selbständigen Rückpositives in der Thomaskirche erwirkt hat; es ist wahrscheinlich gemacht, daß er von dort aus dirigiert hat, — sollte er dies Hilfsmittel nur für die Matthäuspassion und für die verschwindend wenigen obligaten Orgelpartien benutzt haben? Hier liegen noch offne Fragen, und um so mehr möchte ich

für eine größere Freiheit in der Akkompagnementsfrage plädieren. Man sollte, scheint mir, vor allen Dingen die einzelnen Solosätze daraufhin ansehen, welches Generalbaßinstrument ihrem Charakter am angemessensten ist, und nach diesem künstlerischen Gesichtspunkte entscheiden. Keinem Verständigen wird einfallen, zu den Pizzicati, die gelegentlich die Singstimme und das obligate Instrument begleiten, plumpe Orgelakkordezu setzen. Andererseits gibt es Sätze, in denen Cembalobegleitung dem Charakter des Stückes auffallend widerspricht, wie z. B. manche an sich höchst kantable Sätze (auf die unten besonders hingewiesen werden wird), wo das obligate Instrument, insbesondere Violoncello piccolo oder Fagott, eine unruhig springende Begleitungsfigur gibt. Hier verlangt die Grundstimmung gelegentlich dringend die Ausführung des Generalbasses in getragenen Noten, also die Anwendung von Orgel (oder Streichorchester). Außerdem kommt hier ein Umstand allgemeiner Art in Frage, auf den ich schon im Eingang mit der Bemerkung, daß eine streng historisch richtige Aufführung häufig unmöglich oder von Übel ist, hingewiesen habe.

Niemand wird unsere (verglichen mit den Bachschen) günstigeren Chorverhältnisse beklagen, wenn es nur gelingt, dem Orchester die angemessene Stärke zu geben, niemand wird sich die 12—16 Chorknaben Bachs zurückwünschen. Die Größe und Gewalt der Bachschen Gedanken tritt bei einer stärkeren Besetzung meist nur um so überzeugender hervor; Stücke von eigentlich intimem Charakter sind Ausnahmen. Aber durch diese stärkere Besetzung rückt, wenn wir die dünne Klavierbegleitung der Soli beibehalten, der Schwerpunkt der Klangmasse in einer Weise in die Chöre, wie das ursprünglich keineswegs der Fall war. Äußerlich der Überlieferung treu, rufen wir doch eine falsche Wirkung hervor. Da nun überdies gegenwärtig die Soli fast ausnahmslos geschulten, stimmenkräftigen Künstlern übertragen werden, so ist eine Verstärkung ihrer Begleitung auch unbedenklich. Hierzu aber geben Orgel und gelegentlich auch Orchester reichliche Mittel.

Freilich bietet die Verwendung des letzteren eine sehr bedenkliche Klippe; die Ausführung des Generalbasses soll ja nicht mit den obligaten Stimmen in Konkurrenz treten, und gegen eine Reihe der R. Franzschen Bearbeitungen, in denen zwischen die Bachschen obligaten nur einzelne halbobligate Stimmen hineingeklemmt sind, ist mit Grund der Vorwurf erhoben worden, daß sie das Original verwischen und einen unruhigen Gesamteindruck geben. Aber auch wer prinzipiell die Orgelbegleitung bevorzugt, wird es, wenn er nicht über ein selten stimmenreiches Instrument verfügt, gelegentlich vorteilhaft finden, in einem oder dem anderen Satz die Ausführung des Generalbasses dem Streichorchester zuzuweisen. Der Gewinn ist ein doppelter: der Reichtum an Klangfarben wird vergrößert, und das Umregistrieren, das zuweilen lästige Pausen zwischen sich folgenden Sätzen veranlaßt, wird vermieden.

Gegenüber dem schon bei R. Franz hervortretenden und bei Neueren zum Prinzip erhobenen Bestreben, die Bachschen Werke mit modernen Orchesterfarben auszustatten, möchte ich aber noch schließlich meine schweren Bedenken aussprechen. Mir scheint, man fügt dem alten Meister damit ein Unrecht zu. Verständnisvolles Hören ist eine zusammengesetzte Tätigkeit; das aufgenommene Werk steht nicht an sich da, sondern ruft hervor und gestaltet aus das Bild seines Schöpfers, von dessen Geist es erfüllt ist. Auch die größere oder geringere Farbenfreudigkeit ist ein Zug in diesem Bilde. Bei Bach ist dieser Zug hervorragend ausgebildet; Bach färbt stark und kontrastreich, — Händel bewegt sich dagegen in einem gleichförmigeren Wohlklang; eine Vergleichung der Soli in der Hmoll-Messe und im Messias ist hierfür äußerst lehrreich. Das Einfügen moderner Effekte verdunkelt die Eigenart der alten Instrumentation und somit auch wesentlich Züge im Bilde der Meister.

Daß daneben durch das Aufbringen fremder Farben direkt verletzende Wirkungen entstehen können, ließe sich durch zahlreiche Beispiele erläutern. Hier nur zwei davon. R. Franz läßt in der Matthäuspassion bei dem „Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle" Pauken in Fis — H eintreten; diese

stimmen zu den drei ersten Perioden in Fis, H, E, — bei der vierten, ganz analogen in A müssen sie schweigen; bei dem Edur-Schluß des Satzes wirbelt die H-Pauke die Quinte. Beides ist ganz unbachisch. Händel hat im „Samson" einen seiner einfach großen Effekte angebracht, indem er Trompeten und Pauken zwar die Philisterchöre begleiten, sie bei denen der Israeliten aber (bis nach Samsons Tod) schweigen läßt. Eine der gebräuchlichen Bearbeitungen läßt dagegen von Anfang an die Blechinstrumente auch in den Israelitenchören mitwirken; sie zerstört also brutal den vom Komponisten beabsichtigten Eindruck.

Mehrfach besetzte Soli. Zum Abschluß dieser allgemeinen Bemerkungen möchte ich noch einen, gewisse Solostücke betreffenden Punkt berühren. Es ist schon vielfach gefühlt, daß die Soli Bachs nicht etwa Empfindungen Einzelner ausdrücken, im Gegensatz zu allgemeineren Empfindungen, welche die Chöre aussprechen; noch weniger sind sie bestimmten einzelnen Personen in den Mund zu legen. Alle lyrischen Stücke sollen in gleicher Weise dem Hörer aus dem Herzen gesungen werden, und nur musikalische oder poetische Erwägungen haben den Komponisten dazu geführt, einmal den Chor, einmal eine einzelne Stimme als Organ hierfür zu wählen. Demgemäß hat man bereits vielfach Soli den bezüglichen Chorstimmen — gelegentlich in reduzierter Zahl — zuerteilt. In „Gottes Zeit" werden zumeist das Baßsolo „Bestelle dein Haus" und der Alt-Choral „Mit Fried' und Freud'" von dem Chor gesungen, in „Christ lag in Todesbanden" alle ein- und zweistimmigen Stücke. Dies ist ein innerlich durchaus begründetes Verfahren; das dynamische Gleichgewicht zwischen den Chören und den Soli wird dadurch nur gebessert, und dem ursprünglichen, wo jede Chorstimme nur drei- bis vierfach besetzt war, angenähert. Natürlich eignen sich zu einer mehrfachen Besetzung nur Soli von ganz bestimmtem Charakter. Immer wird ein einstimmiger Choral dadurch an Wirkung gewinnen. Gewisse Baß-Ariosos über Bibelworte, wie z. B. in „Gottlob, nun geht das Jahr zu End" oder „Brich dem Hungrigen dein Brot", empfehlen

sich gleichfalls für eine solche Behandlung. Endlich wirken einige Duette und Terzette großen Stiles sehr schön, ja günstiger, bei mehrfacher Besetzung, z. B. die betreffenden Nummern aus „Du wahrer Gott und Davids Sohn", und „Wer da glaubet und getauft wird", aus „Aus tiefer Not" und „Du Friedefürst, Herr Jesus Christ."

Diese Bemerkung kann Vereinen, die nicht in der Lage sind, bei jeder Aufführung vier Solisten zu stellen, vielleicht über die Schwierigkeiten der Besetzung hinweghelfen, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen.

II. Besprechung ausgewählter Kantaten.

Ich wende mich nunmehr zu den Bemerkungen über einzelne Kantaten, wobei ich mich im wesentlichen auf diejenigen beschränke, die in Göttingen wirklich zur Aufführung gelangt, also in ihrer Wirkung erprobt sind; es sollen aber auch Stücke, die erst für demnächstige Aufführungen vorbereitet sind, besprochen werden. Die Anordnung ist der Bequemlichkeit halber derjenigen in der Ausgabe der Bachgesellschaft gleich gewählt, wenn es auch in mancher Hinsicht sachgemäßer gewesen wäre, Verwandtes zusammenzufassen. Da in dieser Ausgabe die Stücke von größter Bedeutung im allgemeinen vorweg genommen sind, so drängen sich die zur Aufführung zu empfehlenden naturgemäß in den ersten Bänden dichter zusammen.

Auch bezüglich der Bezeichnung einzelner Stellen schließe ich mich an die Paginierung der großen Partiturausgabe an. Daß ich die Erörterungen nicht an Klavierauszüge anknüpfe beruht darauf, daß ich von den verschiedenen vorhandenen und verschieden bewerteten Ausgaben keine bevorzugen möchte. Überdies ist anzunehmen, daß ein jeder, der es mit Bach ernst nimmt, sich über ein aufzuführendes Werk stets in der Originalpartitur authentische Auskunft holt.

1) Wie schön leuchtet der Morgenstern. Ein kostbares Stück, wohl wert, die Gesamtausgabe der Werke S. Bachs zu eröffnen. Insbesondere gehört der einleitende figurierte Choral nach Stimmungsgehalt und Farbenreichtum zu den schönsten, und man wird trotz der unbestreitbaren Länge keinen Takt entbehren mögen. Eine bräutliche Weihe und

Süßigkeit liegt über dem Ganzen, und die gewaltige Steigerung im Schlußteil von den kurzen Zeilen „Lieblich, freundlich" ab wirkt wahrhaft erhaben. Harmonisch senkt sich schließlich die Stimmung wieder zu dem anmutigen Vorspiel herab.

Wegen der zwei Soloviolinen gestattet das Stück eine sehr starke Besetzung des Chores nicht; 80—100 Sänger sind aber, da während des Chorgesanges die Violinen unisono gehen, immerhin angängig. Die Schwierigkeiten der sehr hoch geführten ersten Hornstimme bewältigt ein Flügelhorn leichter als ein Waldhorn. Ob das *tr*-Zeichen im Thema richtig verstanden ist, erscheint zweifelhaft*); S. 19 letzter Takt ist dasselbe z. B. durch einen Vorschlag ersetzt, also vermutlich als ˜ gelesen. Jedenfalls wirkt ein kurzer Pralltriller schöner, als ein eigentlicher Triller.

Der Eingang des ersten Rezitativs „wie süß ist uns dies Lebenswort" ist unverständlich; ich empfehle die Änderung „wie süß ist uns dein Kommen doch", dem dann in der parallelen Zeile „das Gabriel mit Freuden hoch" entsprechen würde. Der Text des Mittelsatzes der ersten Arie „Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe der brünstigen Liebe und schmecken auf Erden die himmlische Lust" ist reichlich schwülstig. Hier mein Abänderungsvorschlag: „Den Sterblichen schlägt eine selige Stunde, vom Heiland die Kunde erfüllt, was da lebet, mit Freude und Lust". Eine geringe Kürzung S. 39 Takt fünf bis zwölf ist zu empfehlen. — Die Tenorarie ist eine Koloraturarie edelsten Stiles, von einem guten Sänger vorgetragen von feuriger Wirkung. Ihre bedeutende Länge läßt indessen das Streichen der Wiederholung wünschenswert erscheinen, was bei dem Charakter des Mittelsatzes und dessen Abschluß in B dur unbedenklich erscheint. In dem köstlichen Schlußchoral ist die obligate Partie des zweiten Hornes schon bei mäßiger Stärke des Chores absolut unhörbar. Es empfiehlt sich, beide Hörner unisono gehen zu lassen.

3) Ach Gott, wie manches Herzeleid. Der Eingangschor ist wieder von allergrößtem Reiz, die Kantilene der Holzbläser von innigstem Ausdruck, von besonderer Schönheit stets ihr Wiedereintritt über dem Schluß der Choralzeile. Auch ist der Chor als einer der wenigen, welche den Cantus firmus im Baß haben, bedeutungsvoll. Der Schluß der Chorpartie, wo der Sopran „zum Himmel" auf das hohe A wandert, ist von eigner Anmut. Der folgende Choral mit Rezitativen wird vielleicht am besten von einem reduzierten Chor gesungen; Begleitung: Orgel oder Streichorchester. Im letzten Rezitativ ist die Wendung „drum schmecket auch" vielleicht verständlicher, als die originale. — Die Baßarie ist im Text wenig erfreulich und auch die Komposition scheint etwas äußerlich nur die Gegensätze „Höllenpein" und „Freudenhimmel" auszumalen. Auch das Duett ist kein ganz erstklassiges Stück, wie denn öfter gerade bei Bachs Duetten die Fraktur überwiegt; aber der Mittelsatz ist voll inniger Empfindung und lohnt die Aufführung des Stückes. Bei der Wiederholung, die hier wegen der Art des Abschlusses des Mittelteiles nicht zu umgehen ist, kann von S. 89 Takt 4 nach S. 90 Takt 9 gesprungen werden.

4) Christ lag in Todesbanden. Ein Werk von jetzt wohl all-

---

*) S. hierzu W. Rusts Vorrede zum IV. Band S. 16.

gemein anerkannter monumentaler Größe, voll Kraft und Feuer, beiläufig eines der ersten, mit denen S. Bach in Rom seinen Einzug gehalten hat. Bemerkenswert ist der symmetrische Aufbau: lauter Variationen des Lutherchorales, nach ihrer Stimmigkeit dem Schema

4 2 1 4 1 2 4

entsprechend, dazu die Einheit der Tonart: alle Sätze Emoll (phrygisch). Trotz dieser engsten Geschlossenheit hörte ich in einem großen deutschen Konzertinstitut eine Aufführung, wo das Werk durch Soli und den Eingangschor aus einer andern Kantate erweitert war, von völlig anderm Stil! Das ist allerdings eine „Freiheit", die nicht nur die engsten, sondern auch die weitesten Grenzen des Zulässigen überschreitet.

Im ersten Chor gehen Cornetto und drei Tromboni durchaus mit den Singstimmen; man wird gut tun, dies nicht ganz wörtlich auszuführen, sondern die Mitwirkung (Cornetto durch Trompete, Altposaune durch Flügelhorn vertreten) angemessen zu beschränken, so daß sich meist nur während des Cantus firmus alle vier Blechinstrumente zusammenfinden. Die allmähliche Belebung der Stimmung bis zu dem stürmischen Alla breve ist von allergrößter Wirkung. Die unisone Begleitung des ersten Duettes durch Cornetto und Trombone weist darauf hin, daß alle Sätze für Chor gedacht sind, wodurch die Möglichkeit einer Cembalobegleitung sicher entfällt. Bei nicht sehr stimmenreicher Orgel kann man (um einen Wechsel in den Klangfarben zu erzielen und keine Zeit mit Umregistrieren zu verlieren) das erste Duett durch Holzbläser und das Oberwerk der Orgel, den Tenorchoral durch das Hauptwerk, den mittleren trotzigen Chor durch Streichorchester und das Hauptwerk (bei Hervorhebung des Cantus firmus durch Flügel- oder Waldhörner), den Baßchor (der durch seine phantastische Größe ein Hauptsatz ist) mit dem Ober- und Hauptwerk abwechselnd, das letzte Duett wieder mit Hauptwerk und Holzbläsern begleiten. Das unbequeme G in der Stimme des Baßchores S. 120 fünftletzter Takt ist ein unzweifelhaftes Versehen; die im übrigen genau festgehaltene Choralmelodie verlangt H.

Der Lutherische Text ist von einer herzerquickenden naiven Kraft; nur zwei Stellen werden wohl besser geändert. Vers 5 beginnt „Hier ist das rechte Osterlamm, davon Gott hat geboten, das ist hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb gebraten"; ich empfehle: „das Gott selbst hat gegeben, das dort hoch an des Kreuzes Stamm gelassen hat sein Leben." Vers 7 beginnt „Wir essen und wir leben wohl im rechten Osterfladen"; besser ist „zum süßen Brot geladen."

5) Wo soll ich fliehen hin? Ein sehr eigenartiger figurierter Einleitungschoral, voll ängstlicher Unruhe, in einem schönen Ausdehnungsverhältnis der Chor- und Orchesterpartien, — was gegenüber den entsprechenden Stücken in Nr. 7 und 8 besonders hervorgehoben werden mag. Der Text der Soli ist mit seinem Schwelgen in Blut und Wunden wenig geschmackvoll, aber schwierig umzudichten und immerhin erträglich. Das Solo der Viola in der schönen, wenn auch sehr figurierten Tenorarie überschreitet nicht den Umfang der Violine, kann also, wenn ein guter Violaspieler fehlt, der Violine übergeben werden. Die Arie bietet eines der Beispiele von gekürzten Zwischenspielen, auf welche S. 4 hingewiesen ist.

Sie, wie die Baßarie, gestattet musikalisch und poetisch recht wohl die Ersetzung der vollständigen Reprise durch das bloße Vorspiel. Auch kann man S. 138 von T. 6 auf T. 15, S. 145 von T. 4 nach S. 146 T. 4 springen.

6) Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. Es eröffnet hier ein freier Chor. Ernste, gehaltene Abendstimmung, Anklänge an tief liegende Glockentöne; im Mittelsatz, der drei Themen kombiniert, unruhige Sorge, die mit dem Wiedereintritt des Einganges sich beruhigt. Ein Stück von ganz eigenem Reiz. Um die drei Oboen angemessen zu verstärken, kann man, wo nur ein gewöhnliches Orchester zur Verfügung ist, die Oberstimme der ersten Oboe und zwei Flöten, die Mittelstimme der zweiten Oboe und der ersten Klarinette, die Unterstimme der zweiten Klarinette und dem ersten Fagott übergeben, wobei nach Vorgang von Bach in ähnlichen Fällen in der Fagottstimme einige zu hohe Noten geändert werden können.

Die Altarie, die textlich und musikalisch wenig anziehend beginnt, erhebt sich im zweiten Teil zu großer Schönheit und Innigkeit. Daß Bach hier den ersten Teil nicht wiederholt, sondern mit dem Vorspiel abschließt, kann ähnliches Verfahren in andern Fällen entschuldigen helfen. — In dem figurierten Choral (S. 168) bietet (wie auch anderwärts) das Violoncello piccolo eine Schwierigkeit; bei Abänderung einiger Stellen kann man die Partie einer Viola übertragen. Setzt man den bezifferten Baß in getragenen Noten für Streichorchester oder Orgel aus, um ein Gegengewicht gegen die etwas unruhige Cello-Partie zu haben, so gelangt das Stück zu schöner Wirkung. Der Text der letzten zwei Soli ist von den nüchternsten, und das scheint auch die Komposition beeinflußt zu haben; der zweite Teil der Arie schreitet z. B. nur stockend fort.

10) Meine Seel' erhebt den Herren. Das „deutsche Magnificat" — ein, wie es scheint, bisher wenig beachtetes, aber durchaus hoch vortreffliches Stück; — nur die Baßarie wird durch das Bestreben der anschaulichen Malerei vom „Herabstürzen" und „Erhöhen" auf einem niedrigeren Niveau gehalten und kann ohne Verlust fortbleiben.

Düstere Pracht (wie den Eingang von Nr. 4) erfüllt auch hier den eröffnenden figurierten Choral; er umfaßt zwei Choralstrophen; in der ersten hat der Sopran, in der zweiten (mit schöner Wirkung) der Alt den Cantus firmus; ein kanonischer Satz leitet die Coda ein, die mit prachtvoll feierlichen Harmonien die „Seligpreisung" ausdrückt. — Dem gewaltigen Chor entspricht voll die gewaltige Sopranarie, die wenige ihresgleichen bei Bach findet. Dem schwungvollen Eingang tritt ein (wohl etwas ruhiger zunehmender) empfindungstiefer Mittelsatz gegenüber. Hier wird die volle Reprise musikalisch und poetisch notwendig; indessen ist ein Sprung von T. 7 auf S. 289 nach T. 9 auf S. 291 möglich; auch kann man zur Not das die Reprise einleitende Vorspiel fortlassen. — Das schöne Duett mit dem Cantus firmus in den Bläsern (S. 299) ist etwas gleichförmig und muß sorgsam abgetönt werden, um seine volle Wirkung zu tun. Ganz herrlich ist noch das Tenorrezitativ, namentlich nach Eintritt des Streichorchesters, und der breite Schlußchoral. — Alles in allem: ein Werk hohen Ranges, das warm zur Aufführung empfohlen werden muß.

11) Lobet Gott in seinen Reichen. Als „Oratorium" bezeichnet,

da sein Text analog, wie der des Weihnachtsoratorium und der Passionen, einen Abschnitt des Evangelium (hier die Geschichte der Himmelfahrt) vorträgt und mit Nutzanwendungen versieht. Es mag gleich vorausgeschickt werden, daß auf dem Text eine poetische Schwäche des musikalisch so bedeutenden Werkes beruht. Die lyrischen Stücke haben in dem Bachschen Oratorium der Regel nach die Aufgabe, Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, die der Dichter oder die Kirche anknüpfend an das Evangelium in dem Hörer auszulösen wünscht. Aber die hier an die Himmelfahrtsgeschichte angeknüpften Verse, darin gipfelnd, daß Jesus mit „heißen Tränen" gebeten wird, seine Jünger nicht zu verlassen, die Bach mit ergreifenden Tönen geschmückt hat, sind innerlich hohl und unwahr; derartige Empfindungen kann auch der streng kirchlich gesinnte bei der betreffenden Erzählung nicht hegen, am wenigsten nachdem in dem jubelnden Eingangschor der Himmelfahrtstag als ein Fest gefeiert worden ist. So hat der ganze erste Abschnitt etwas Schiefes, und die zweite Arie, deren Text viel angemessener ist, kann diesen Eindruck nicht ganz ausgleichen.

Der erste Chor ist zugleich glänzend und populär; die hoch geführten Trompeten bieten gewisse Schwierigkeiten, die aber, da die schlimmsten Stellen mit Oboen oder Geigen unisono verlaufen, durch kleine Transpositionen und Streichungen, resp. Ersatz der Trompeten durch Klarinetten verhältnismäßig leicht eingerichtet werden können. — Die Altarie beruht in der Hauptsache auf dem Motiv, das in der Hmoll-Messe das Agnus Dei begleitet, ist aber durch die gegensätzlichen Mittelsätze reicher, als jenes. Zwei mögliche Kürzungen S. 28 von T. 9 nach T. 15 und S. 30 T. 14 nach T. 20 seien angemerkt.

Die Sopranarie bietet der Aufführung erhebliche Schwierigkeiten durch die enorme Inanspruchnahme der Holzbläser. Ein Ausweg ist der, leise die erste Violine mit den Flöten, die zweite mit der Oboe gehen zu lassen und dafür das Fundament durch eine Klarinette zu verstärken; man erhält so die Möglichkeit, den Holzbläsern während des Gesanges Erholungspausen zu gewähren, ohne den Fluß zu unterbrechen. Der kleine Wechsel der Klangfarbe ist bei dem sehr langen Stück auch nicht unwillkommen. Nach der Reprise wird passend nur das Nachspiel S. 37 wiederholt. Der Schlußchoral ist sehr glänzend; die hohen Trompeten verlangen indessen eine sorgsame Umarbeitung, die hier mehr Schwierigkeiten bietet, als im Eingangschor, da die Klarinetten mehrfach zur Verstärkung der ganz allein auftretenden Flöten nötig sind. Sehr eigentümlich ist, daß der Choral, der in den Ddur-Triumphmarsch eingelegt ist, in Hmoll steht.

16) Herr Gott, dich loben wir. Eine relativ populäre Kantate; der Eingangschor ernst-prächtig, der Chor mit Baßsolo (ausdrücklich als Solo bezeichnet!) leicht eingänglich, die Trompete in seinem Nachspiel von entzückender Wirkung, beide Rezitative voll schöner Stimmung. Die Tenorarie mit einem der so oft wiederkehrenden süßlichen Jesustexte dürfte ohne Schaden fortbleiben.

21) Ich hatte viel Bekümmernis. Trotz unleugbarer Ungleichwertigkeit ihrer Teile wird diese Kantate relativ oft aufgeführt — man möchte sagen „leider", insofern deshalb Vollendeteres zurückgestellt wird. Die ganze Disposition des Stückes ist nicht sehr glücklich; nach dem Ein-

gang „Ich hatte viel Bekümmernis, aber Deine Tröstungen erquicken meine Seele" erscheint das endlose Klagen der ersten beiden Arien nicht verständlich und innerlich unwahr. Und wenn mit dem zweiten Teil nach dem schönen „Harre auf Gott" in dem (auch an sich unerfreulichen) Dialog zwischen der Seele und Christus das Schwanken („verloren", „erkoren" usf.) wieder beginnt, so vermag dies nicht innerlich zu ergreifen. Die beiden letzten Chöre sind freilich herrlich und man möchte sie am liebsten aus der Umgebung herauslösen.

23) Du wahrer Gott und Davids Sohn. Durchaus bedeutend, freilich mehr tief, als fortreißend. Das einleitende Duett für Frauenstimmen größten Stiles ist hervorragend für Chorvortrag geeignet und sollte so aufgeführt werden, wenn man (wie nach der Sachlage fast selbstverständlich) die korrespondierenden Duette für Männerstimmen in dem herrlichen und überschwänglichen ersten Chor gleichfalls dem Chor beläßt. Man gewinnt dadurch — was manchen Dirigenten erwünscht sein wird — ein ausgezeichnet schönes Stück, das nur einen Solisten erfordert! Natürlich ist die Orchesterbegleitung, wenn man mehrfache Besetzung anwendet, demgemäß einzurichten. — Der Text des ersten Duettes bedarf einer kleinen Änderung; ich empfehle: „Du wahrer Gott und Davids Sohn, der du von Ewigkeit aus deinem Himmelsthron mein Herzeleid und meine Seelenpein umständlich angesehen", — was wenigstens das Häßlichste beseitigt. — Ein kostbares Stück ist der Schlußchoral, die Begleitung zur letzten Strophe von überquellender Innigkeit, das Ausklingen von höchster Feierlichkeit.

25) Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. Der Eingangschor nimmt unter allen Bachschen eine ganz isolierte Stellung ein: ein vierstimmiger instrumentaler Choral als Begleitung eines fugierten Chores, — die erste Zeile bildet den Baß des Vorspieles. Den ersten zwei Zeilenpaaren des Cantus firmus verbindet sich ein erstes, dem dritten ein zweites Thema; zum letzten erscheinen beide kombiniert. Der großartigen Konzeption entspricht eine erschütternde Wirkung.

Das erste Rezitativ mit einem höchst geschmacklosen Text, der die Sünden mit einzelnen Krankheiten in Vergleichung setzt, bleibt am besten fort. Die Baßarie mit dem immer wiederkehrenden Motiv des Continuo (an die langsamen Sätze gewisser Violinkonzerte erinnernd) ist gleichfalls etwas spröde im Text wie in der Musik, aber immerhin lohnend. Für die zweite bis fünfte Zeile ist besser zu setzen: „Meine Krankheit, meine Beulen kann kein Kraut noch Balsam heilen, kein Bemühen früh und spat." Sehr wertvoll ist die Sopranarie mit der reichen (siebenstimmigen) Begleitung; Bach hat statt Reprise nur das Vorspiel.

26) Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. Düster von Anfang bis zu Ende, aber im Eingangschor und der fast dramatischen Baßarie von großer und ergreifender Schönheit. Um im Chor die Holzbläser mit gewöhnlichem Orchester verstärkt zu besetzen, empfiehlt sich, erste Flöte und erste Oboe, zweite Flöte und zweite Oboe, erste und zweite Klarinette zusammengehen zu lassen. Läßt man in der Baßarie die Streichinstrumente mit den beiden Oboen und mit der die dritte vertretenden Klarinette gehen, gibt ihnen die wenigen nach dem Generalbaß nötigen Ergänzungen, so gewinnt man wiederum die Möglichkeit, den Holzbläsern einige Pausen

zu gewähren und ihnen zugleich gefährliche sehr hohe Lagen abzunehmen. Zum Beispiel kann man S. 212 Z. 2 und 3 je die Akkorde auf dem zweiten Viertel den Streichinstrumenten geben. Zwei Kürzungen sind zu erwägen: S. 213 T. 4 nach S. 214 T. 1 und S. 214 T. 5 nach T. 13.

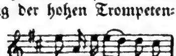
27) Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Gleichfalls sehr ernst, aber von frommer Ergebung erfüllt, dabei durchaus meisterlich und sehr wirksam. Die Rezitative im ersten Chor vertragen gut mehrfache Besetzung, weil dadurch die Einheit des Stückes besser gewahrt wird, die in der konsequenten Begleitung angedeutet ist.

Die Altarie benutzt obligate Orgel; hier ist Klavierbegleitung, wenn ausführbar, sehr angebracht, im andern Falle empfehlen sich leichte Akkorde des Streichorchesters. Herrlich, von echt Bachscher Langatmigkeit ist die Kantilene der Oboe (resp. des englischen Hornes) im Vorspiel; der Höhepunkt der Stimmung ist die Stelle S. 232, wo die Oboe das Hauptthema in Cmoll wieder aufnimmt, — eine wahrhaft ekstatische innere Hingabe kommt hier zum Ausdruck. In der letzten Zeile ist eine Korrektur des Textes erwünscht; „alle meine Plagen nehm' ich mit" ist sehr mißverständlich — besser (obwohl immer noch nicht gut) ist die Wendung „nimmt er (der Tod) mit." Eine Kürzung S. 234 T. 9 nach S. 235 T. 5 ist empfehlenswert. — Das Tempo der Baßarie will sehr genau erfaßt werden; die Figuren S. 240 T. 4 z. B. verlangen ein langsames, die Malerei des Weltgetümmels ein einigermaßen belebtes Zeitmaß; ein elastischer Vortrag wird das richtige sein, bei Wahrung der Einheit.

28) Gottlob nun geht das Jahr zu Ende. Das Herz des Ganzen ist der großmächtige figurierte Choral „Nun lob' mein Seel' den Herren", der herrlichste unter allen strengen Stiles, die Bach geschaffen. Es ist dringend zu warnen, den majestätischen Fluß des Stückes, wie gelegentlich geschieht, dadurch zu unterbrechen, daß man jede Zeile ins piano verklingen läßt. Schlicht und herzig ist der Anfang; die erste und zweite, wie die dritte und vierte Zeile sind als Ganzes aufzufassen. Die fünfte bis achte hängen wieder zusammen, sie führen in die Tiefe; „nimmt dich in seinen Schooß" ist geheimnisvoller Seligkeit voll. Von da an ununterbrochene Steigerung bis zu dem überschwenglichen Schluß! Kaum ein anderes Stück vermag die Sänger so hinzureißen.

Die Soli reichen an dies Wunderwerk nicht hinan, — trotzdem kommt es außer dem Zusammenhang nicht zu voller Wirkung. Das Baßarioso ließ W. Rust seinerzeit mit guter Wirkung vom Chor singen. Das Duett ist ein fröhliches, naives Stück, das wohl geeignet ist, die tiefe Erregung des Chores zum Ausklingen zu bringen. Der sanft ausklingende Schlußchoral schließt mit schönster Wirkung ab.

34) O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. Eine der bekanntesten und mit Recht beliebten Kantaten, die zu wesentlichen Bemerkungen nicht Veranlassung gibt. Die Bearbeitung der hohen Trompetenstellen bietet wenig Schwierigkeiten. S. 124 T. 5 singt der Sopran wohl besser den Parallelstellen entsprechend:



Die bräutlich süße Arie war ein Lieblingsstück von Frau A. Joachim; mir ist unvergeßlich, welche Weihe diese Künstlerin dem schönen Stück zu geben wußte.

Von majestätischer Wirkung ist der Choreintritt S. 158 „Friede über Israel!". Der Schluß des Ganzen erscheint etwas abgerissen; die Anfügung eines Chorales könnte erwogen werden.

37) Wer da glaubet und getauft wird. Der Eingangschor ist bei aller Größe von einer ganz ungewöhnlichen Milde und Innigkeit. Auch das kraftvolle Motiv des „Gesetzes":  wird in die frohe, man möchte sagen glückliche Stimmung des Ganzen untergetaucht.

Für die Tenorarie findet sich eine schöne ruhige Bearbeitung bei R. Franz, auch für das ganz köstliche Choralduett ist seine Begleitung — wenngleich vielleicht mit einigen Einschränkungen, auch wegen der Instrumentation — zu empfehlen. Es ist bewundernswert, mit welcher Wärme beide Arien trotz ihres nüchternen und einigermaßen dogmatischen Textes erfüllt sind. Dem Komponisten lag das evangelische Prinzip, das darin betont wird, offenbar besonders am Herzen. Der Schlußchoral ist von größter Schönheit und Empfindungstiefe.

38) Aus tiefer Not schrei ich zu Dir. Abermals ein fast durchaus düsteres Stück; auch die beabsichtigten lichteren Gegensätze kommen nicht zu voller Geltung.

Der Eingangschor in lapidarem Stil und in der herben Färbung der Kirchentonart, wie sie dem Lutherchoral angemessen sind. Die Tenorarie, entgegen dem Text, auffallend trübe. Kürzungen sind erwünscht, z. B. S. 292 T. 8 nach 11, T. 16 nach S. 293 T. 4, T. 7 nach 15 — alles mit kleinen Änderungen der letzten oder ersten Noten. Am Schluß nur das Vorspiel. Das Sopranrezitativ enthält die Choralmelodie im Baß, der demgemäß hervorzuheben ist. Das Terzett eignet sich wiederum hervorragend für mehrfache Besetzung. Die Bezifferung gibt hier in Takt 2 und 4 und den analogen offenbar die Oberstimme der Begleitung an, die der Komponist im Sinne hatte. Bemerkenswert ist der erste Akkord des Schlußchorales; er zeigt an einem Beispiel, wie auf enge Aufeinanderfolge der einzelnen Teile der Kantaten gerechnet ist!

39) Brich dem Hungrigen dein Brot. Der lehrhafte, gelegentlich nüchtern moralisierende Text ist vom Komponisten mit so inniger Wärme erfaßt, daß diese Kantate bei angemessener Aufführung doch tiefer Wirkung sicher ist.

Der erste Teil des Eingangschores gehört zu dem Ergreifendsten, was Bach geschrieben hat, das Fugenthema ist unvergleichlich, und wie eindringlich fleht das „Elend" um Hilfe! Der zweite Teil ist mild freundlich, der dritte bringt einen Aufschwung in stark gedämpften Tönen, wie das durchaus dem Zusammenhang angemessen ist. Die Art, wie Bach hier im 3/8 Takt deklamiert, dürfte zeigen, daß er nahe die gleiche Betonung aller drei Achtel voraussetzt — was auch aus inneren Gründen (die Leichtfertigkeit dieser Taktart ist zu paralysieren) verständlich ist.

Im Baßrezitativ wird statt „sie sind der Probestein" verständlicher „sie sind die Boten sein", statt „Barmherzigkeit, die auf dem Nächsten ruht" besser „die man am Nächsten tut" zu setzen sein. Die freundliche Altarie gestattet eine Kürzung S. 338 T. 16 nach S. 339 T. 2. — Das Baßarioso eignet sich nach der Feierlichkeit seiner Haltung wieder für den

Chorvortrag. Kürzung S. 341 T. 18 nach 23. In der Sopranarie wird „ich schon mit dem Meinen dankbar wollt' erscheinen" angemessener mit „spendend von dem Meinen ich schon wollt erscheinen" vertauscht. — Hervorragend schön ist das letzte (Alt-)Rezitativ, feierlich besonders die auf den Tod Bezug nehmende Stelle gegen den Schluß hin.

40) Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. Den Anregungen der Dichter, die christlichen Feste von verschiedenen Seiten zu betrachten, geht Bach begierig nach. Diese Weihnachtskantate ist ganz Kampf und Sieg; auch der grimmige Humor, der herausfordernde Trotz fehlt nicht. In triumphierendem Sinne dürften insbesondere die kurzen Chorsätzchen im ersten Chor aufzufassen sein. Weiche Dankbarkeit atmet der Eingang des Fugato (etwas ruhiger zu nehmen), aber das bald eintretende kühne Gegenthema (den Schlußtakten des Basses im ersten Teil entnommen) bringt den Siegesjubel wieder zur Geltung; der Satz steigert sich unvergleichlich schön bis zum Wiedereintritt des Anfangs.

Auch die Soli sind ausgezeichnet, die wilde Kraft der Baßarie ist bei Bach fast ohne Gegenstück. Die Tenorarie verträgt eine starke Kürzung. Der Schlußtakt von S. 390 läßt sich an den sechsten Takt von S. 391 wie nebenstehend anschließen, außerdem der zweite Takt S. 392 an den vierten S. 393. Eine besondere Erwähnung verdienen die Choräle, die sämtlich ausgezeichnet sind; die weniger bedeutenden Melodien der ersten beiden werden durch die herrlichen Begleitstimmen gehoben und der Schluß des letzten Chorales ist von strahlender Schönheit. Das ganze ist ein Werk von überaus einheitlichem Charakter und grandiosem Wuchs.



45) Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. Diese Kantate ist ein Repräsentant der Gattung lehrhaften Charakters, demgemäß in mancher Hinsicht weniger eingänglich, aber nichtsdestoweniger von großem Interesse. Es erscheint angemessen, bei der Aufführung eine allmähliche Entwicklung in der Stimmung zu erstreben: von der Majestät des Gesetzes aus, die im ersten Chor zum Ausdruck kommt, zu der freudigen weichen Hingabe, von der der Schlußchoral erfüllt ist. Die beiden Arien lassen sich demgemäß auch gegensätzlich abtönen. Ganz ausgezeichnet schön ist das Fugenthema des ersten Chores deklamiert; seine Durchführung strömt in prachtvollem Flusse vorüber. In der Tenorarie kann man S. 174 T. 12 leicht an S. 175 T. 1 anschließen; ähnlich in der Altarie das Nachspiel direkt an S. 184 T. 2.

46) Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. Ein hochbedeutendes Werk, aber ein schweres Problem für die Aufführung mit gewöhnlichen orchestralen Mitteln, da die im ersten und letzten Chor melodieführenden Flöten in dem Tonmeer von Chor und Orchester unterzugehen drohen und bei ihrer hohen Lage durch Klarinetten (außer etwa solche in F) nicht gestützt werden können. Wie die Sachen liegen ist bei einem Chor von 80 bis 100 Personen auch die doppelte Besetzung kaum ausreichend.

Der Eingangsteil des ersten Chores ist zu dem Qui tollis der H moll-Messe benutzt, aber in der höheren Lage des Originales vielleicht noch wirksamer. Der Klang des bis zehnstimmigen Satzes ist bei angemessener Besetzung wundervoll und der Ausdruck von ergreifender Schönheit. Der

zweite Teil überbietet den ersten noch an Leidenschaftlichkeit und erhebt sich am Schluß zu zerschmetternder Kraft.

In dem klagenden Tenorrezitativ kann die Führung der Violinen als vorbildlich für Sätze ähnlichen Charakters bezeichnet werden, in denen nur Holzbläser und Continuo vorgeschrieben sind. Die Baßarie ist gleichfalls von großartiger Haltung, die obligate Trompete darin von bemerkenswert düsterer Wirkung, ihre Partie dabei relativ leicht zu bewältigen; — der gefährliche Einsatz S. 229 T. 6 ist zu vermeiden, indem der ganze Takt den Violinen gegeben wird. Während der langen Koloraturen kann das Hauptmotiv in Geigen und Bässen stark hervortreten. Sehr großartig wirken die beiden Mittelsätze mit dem chromatisch auf- und absteigenden Baß. Hingewiesen werde auf die gekürzten Zwischen- und Nachspiele.

Echt bachisch ist der koloristische Gegensatz zwischen der Altarie und der Baßarie. Trotz des fehlenden Continuo wird man übrigens in der Altarie auf harmonische Ausfüllung nicht verzichten können; Klavier, wenn verfügbar, scheint hier angemessen. Eine kleine Kürzung auf S. 231 von T. 5 nach S. 232 T. 1 ist zu empfehlen. Der Schlußchoral (der offenbar durchaus sehr leise genommen werden muß) gehört zu den allerschönsten seiner Art. Welche Demut und Inbrunst liegt in diesen Klängen!

51) Jauchzet Gott in allen Landen. Unter den Kantaten für eine einzige Stimme nimmt diese eine hervorragende Stellung ein; Künstlerinnen mit großer Auffassung und großer Stimme können mit ihr bedeutende Wirkungen üben; doch empfiehlt sich, auch der obligaten Trompete wegen, die Transposition nach B dur. In der ersten Arie kann man die Reprise mit T. 5 S. 5 abschließen; in der zweiten läßt sich von dem vorletzten Takt auf S. 12 nach dem 3. auf S. 13, ebenso von dem 7. T. daselbst nach dem 10. springen; doch ist diese letztere Kürzung kaum angebracht, wenn man, wie zu empfehlen, die Arie (abgesehen vom Nachspiel) mit dem vorletzten Takt S. 13 abschließt. Ein überaus feines Stück ist der figurierte Choral, freilich sehr lang, auch wenn man einige Zwischenspiele kürzt, was leicht angeht; z. B. S. 15 Sprung von T. 1 nach T. 10. In jedem Fall wird man gut tun, den Cantus firmus mehrfach zu besetzen, und dann empfiehlt es sich, auch den letzten Teil des sehr feurigen Alleluja dem Soprancher zu geben. Eine große Kürzung ist möglich von S. 20 T. 10 nach S. 22 T. 7. Wahrscheinlich wird man es indessen günstiger finden, den figurierten Choral mit Alleluja durch einen einfachen Chorsatz des Chorales „Sei Lob und Preis mit Ehren" zu ersetzen.

53) Schlage doch, gewünschte Stunde. Ein sehr bekanntes und wegen seiner schlichten Haltung beliebtes Stück — so abweichend von sonstigem Bachschen durch breites Ruhen in den nächstliegenden Wendungen, daß man auf einen andern Autor raten möchte. Auch die Campanella ist äußerst absonderlich — übrigens im Baßschlüssel vorgezeichnet, und somit ja nicht in zu hoher Lage zu geben!

Einige Kürzungen erscheinen dringend erwünscht; so kann T. 15 bis 18 S. 55 gestrichen und bei der Reprise von S. 54 T. 14 nach S. 55 T. 9, sowie S. 56 von T. 7 nach T. 18 gesprungen werden.

56) Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Kantate für Baßsolo (abgesehen vom Schlußchoral), ein tiefpoetisches Stück, neustens durch

den meisterlichen Vortrag von Prof. Moschaert in Aufnahme gekommen.

Größter Stil und dabei innigste Empfindung charakterisiert die erste Arie mit dem lapidaren Hauptthema, zu dem der weiche Schlußteil in wirkungsvollen Gegensatz tritt. Das Rezitativ mit der Wellenbegleitung der Celli ist hervorragend ausdrucksvoll deklamiert. Naiv und doch ernst wirkt das Aufhören der Wellenfigur, wo der Text vom Ende der Fahrt berichtet. Die zweite Arie ist viel leichter stilisiert und lebhafter als die erste, deren Nähe sie einigermaßen erdrückt; eine erhebliche Kürzung ist zu empfehlen.

Am Schluß des Ganzen hat der Komponist in glücklichster Weise den Dichter ergänzt; die unerwartete Wiederaufnahme des Schlußteiles der ersten Arie in langsamstem Zeitmaß ist von tief ergreifender Wirkung und die verzückte Stimmung, die darin Ausdruck gewinnt, klingt feierlich weiter und aus in dem schönen Schlußchoral, den man durchaus gedämpft auffassen möchte.

60) O Ewigkeit, du Donnerwort. Diese als „Dialogus" bezeichnete Kantate für Alt-, Tenor- und Baßsolo ist ein sehr bemerkenswertes Stück. Zwar der Eingangssatz mit dem Cantus firmus im Alt — den man wohl mehrfach besetzen darf, wenn er auch der „Furcht" zugeschrieben ist — ermangelt nicht ganz der Sprödigkeit; die häufig wiederholte Abschlußfigur zerschneidet den Fluß unliebsam, die Bemühungen, im Bereiche der Durtonart dem Text des Chorales gerecht zu werden, sind nicht ganz geglückt, und zu den Worten „Herr, ich warte auf dein Heil" könnte man weihevollere Töne wünschen. Aber die folgenden Sätze sind ganz ausgezeichnet. Das Duett verbindet melodische und charakteristische Deklamation mit einer sehr eigenartigen Begleitung und das Schlußrezitativ mit der geheimnisvoll wie aus weiter Ferne herübertönenden tröstenden Stimme des heiligen Geistes (mit Orgelbegleitung!) ist von einer ganz seltsamen Mystik erfüllt. Endlich der wunderbare Schlußchoral „Es ist genug." Wie überschwänglich, schmerzlich und sehnend ist gleich der Anfang mit dem kühn eingeführten Tritonus des Sopran! Und welcher konzentrierte Ausdruck lebt in den zwei gegensätzlichen Zeilen „ich fahre sicher hin mit Frieden, mein großer Jammer bleibt darnieden", — fast zu konzentriert für den Hörer, voll zu erfassen nur von dem, der jede Note kennt.

61) Nun komm' der Heiden Heiland. Ein jugendliches Werk von blühendem Reiz und anmutiger Poesie. Im ersten Chor wird es mit gewöhnlichen Orchesterkräften schwer möglich sein, bei ungeteilten Violinen die Violen zu teilen; da aber die Stimme der ersten Viola den Umfang der Geige nicht überschreitet, so kann man für sie die zweite Violine eintreten lassen, muß dann aber die beabsichtigte dominierende Stärke der Oberstimme durch Zufügung eines Holzblaseinstrumentes erzielen.

In dem Arioso läßt sich der zweite Teil der melodisch bewegten Bässe wegen am besten vom Streichorchester begleiten. Die Tenorarie ist von dem großen Unisono sämtlicher Violinen und Violen begleitet; zur Ausführung des Continuo wird demgemäß die Orgel dem Klavier vorzuziehen sein. Das sehr lange Zwischenspiel läßt sich kürzen, indem man T. 1 auf S. 14 an T. 12 auf S. 13 anschließt. Das Baßrezitativ ist von allerhöchster Schönheit und geheimnisvoller Feierlichkeit; hier ist Klavierbegleitung sehr angemessen. Die Sopranarie soll von Celli und Orgel begleitet werden;

eine mädchenhafte Innigkeit lebt in dem lieblichen Stück. Mit stolzem, frohem Schwung schließt der Schlußchoral das anmutige Werk.

65) Sie werden aus Saba Alle kommen. Der erste Chor bietet wieder ein schwieriges Problem für eine Aufführung mit richtigen Stärkeverhältnissen von Chor und Orchester. Die Flöten sollen als fünfte Stimme der Fuge den durch Streichinstrumente und Oboi da caccia noch verstärkten Singstimmen gegenüber sich behaupten, und das ganze Fugato steigert sich hin auf das Wiedereintreten der Hörner mit dem Anfang des Vorspieles, die durch das Fortissimo von Chor und Orchester zugedeckt werden. Man wird schon bei einem mäßigen Sängerchor beide Instrumente doppelt besetzen und Oboen, Klarinetten und erstes Fagott geschmackvoll bei der Ausführung der Partien der Oboi da caccia zusammenwirken lassen müssen. Aber der Chor lohnt auch die Mühe — er gehört zu den glänzendsten und zugleich eingänglichsten Stücken der Art; das Unisono am Schluß wirkt sehr mächtig. — Ob bei dem Choral wirklich die Streichinstrumente schweigen sollen, ist unsicher, da die originalen Orchesterstimmen nicht überliefert sind, und die Partitur häufig die mit den Singstimmen in Unisono gehenden Orchesterstimmen nicht erwähnt. Bei dem Schlußchoral fehlt jede Angabe derselben. Als Regel darf man aber ansehen, daß bei den Choralen alle Mittel zusammenwirken. — Beide Rezitative sind ausgezeichnet; die erste Arie steht aber stark hinter der zweiten zurück — was der Text mit verschuldet haben mag. Eigentümlich wirkt in ihr die Anknüpfung der beiden letzten Arienteile an die je vorhergehenden. Die zweite Arie ist ganz ungewöhnlich blühend instrumentiert und von schöner Wärme des Ausdruckes.

66) Erfreut euch, ihr Herzen. Innere und äußere Gründe lassen vermuten, daß diese Kantate in den Hauptsätzen Stücke aus einer nicht erhaltenen weltlichen Kantate benutzt. Wenn auch auf die nähere Begründung dieser Ansicht nicht eingegangen werden kann, so mag doch auf den eigentümlichen Umstand hingewiesen werden, daß die Personen des Dialoges, Furcht und Hoffnung, in den Duetten S. 203 u. 206 musikalisch gar nicht individualisiert sind; und wenn im Mittelsatz des zweiten Duettes die „Furcht" zur „Hoffnung" bekehrt wird, so hat es natürlich kaum einen Sinn, wenn dann, wie vorgeschrieben, der Eingangsteil wiederholt wird. Da überdies das, wie mir scheint, bei der Bearbeitung als Kirchenkantate zugefügte Duett S. 203 herzlich trocken ist, und die Dialogform uns überhaupt sehr nüchtern anmutet, so wird es sich empfehlen, die musikalisch minderwertige Partie S. 202 bis zum Ende der zweiten Zeile auf S. 205 zu streichen und auch aus dem Rest des Textes den Anklang an den Dialog auszumerzen. Dies geschieht leicht, wenn man an Stelle der ersten drei Zeilen des zweiten Duettes in beiden Stimmen setzt: „Ich fürchte nicht des Grabes dunkle Schrecken, ich weiß gewiß, mein Jesus wird mich decken." Hierbei ist den malenden weichen Figuren am Schluß des ersten und des zweiten Teiles, die sich wahrscheinlich aus dem ältesten Text erklären, aber bei dem jetzigen ganz unverständlich sind, Rechnung getragen.

Im übrigen ist die Kantate von blühendem fröhlichem Leben erfüllt. Der erste Chor übertrifft auch die des Weihnachtsoratorium an jubelvollem Schwung. Wie frei und leicht schließen sich S. 176 und 177 die Singstimmen dem wiederaufgenommenen Orchestervorspiel an! Die Trompeten-

stimme läßt sich ohne Schwierigkeit von den gefährlich hohen Stellen befreien.

Der Andante-Mittelsatz, der erst bei der Bearbeitung eingefügt sein dürfte, ist ein sehr wirkungsvoller Gegensatz zu dem Hauptteil und man beachtet kaum, daß die ausdrucksvolle Malerei von „Trauern, Fürchten, Zagen" eigentlich nicht am Platze ist, da jene Gefühle ausdrücklich negiert werden. Offenbar ist es dem Komponisten darum zu tun gewesen, einen „vorösterlichen" Zustand eindringlich zu schildern. Eine kleine Kürzung ist indessen nicht unerwünscht; man kann durch eine Änderung des letzten Achtels T. 7 auf S. 182 an den 6. T. auf S. 183 anschließen. Herrlich ist der allmähliche Wiedereintritt des Gesamtchores auf S. 186 in seiner weichen Überschwenglichkeit. Abschluß des Ganzen am besten ohne Nachspiel.

Die sehr schwungvolle Baßarie ist recht lang. Man kann in dem Zwischenspiel dem 5. Takte auf S. 195 leicht den Schlußakkord anfügen. Außerdem empfiehlt sich mit der Singstimme am Ende von S. 199 abzuschließen und nur das Vorspiel zu wiederholen.

Große Länge eignet auch dem schönen Duett S. 206. Mit:



kann man den dritten Takt auf S. 210 an den Schluß des Hauptteiles anschließen und an Stelle der Reprise das bloße Vorspiel setzen. Bei den sehr weitgesponnenen Melismen im zweiten und dritten Teil des Duettes wird man gut tun, den Text wiederholt aussprechen zu lassen.

Mit den genannten Kürzungen ist die Kantate sehr wirkungsvoll. Hingewiesen mag noch werden auf die weite Kluft, welche die Stimmung dieser wahrhaft frühlingsmäßigen Osterkantate von dem düster-gewaltigen „Christ lag in Todesbanden" trennt.

67) Halt im Gedächtnis Jesum Christ. Ein großstilisiertes, bedeutendes Werk voll tiefer religiöser Poesie. Machtvoll ertönt das Gebot im Eingangschor — eine Stimmung, ähnlich der des Chores „Es ist dir gesagt". Die Tenorarie verlangt sehr ruhigen Vortrag, um ihre Wirkung zu tun. Überraschend und mit großer Wirkung setzt der Choral „Erschienen ist der herrlich' Tag" mitten im Rezitativ ein. Das folgende als Arie bezeichnete Stück wird man jedenfalls vom Baßchor singen lassen, zumal diese Stimme bei den dreistimmigen Zwischensätzen fehlt. Diese selbst sollten nicht zu lebhaft genommen und von den Streichinstrumenten in sehr breiten Strichen begleitet werden. Auch die Orgel hat zur Erzielung der Stimmung und als Gegengewicht gegen die Unruhe des Orchesters mitzuwirken. Ist man der Oboen nicht durchaus sicher, so wähle man in deren höchst exponierten Partien (neben doppelt besetzter Flöte) A-Klarinetten. Der herrliche Satz ist jederzeit tiefer Wirkung sicher.

70) Wachet, betet, seid bereit allezeit. Dieses jugendfrische Meisterstück gewinnt, wie es scheint, in neuester Zeit allmählich verdiente Beachtung; es gehört zum Liebenswürdigsten, was wir Bach verdanken, und hält sich neben dem Größten, wie Beethovens vierte Sinfonie neben seiner siebenten. Wie eigenartig mystisch ist das Klangweben und -wogen in der Begleitung des ersten Chores, wie kühn schmettert der Weckruf der Trompete hinein; in wie majestätischen Klängen wird das Erscheinen des

„Herrn der Herrlichkeit" gemalt (Orgel!), auf das die Singstimmen in den wechselseitigen Anrufen „seid bereit" vorbereiten. Der Chor ist wieder einer von denen, die in den Kantaten ganz allein stehen, ohne Verwandte nach Stil und Stimmung.

Auch die Soli sind sämtlich vortrefflich. Die Rezitative mögen, wie man Spitta nachempfinden wird, in späterer Zeit zugefügt sein, aber sie fügen sich ausgezeichnet ein und heben die Wirkung der Arien ungemein. Das phantastische letzte Rezitativ gehört überdies zu den Höhepunkten des ganzen Werkes. Man wird die Orgelbegleitung darin nicht entbehren können, dieselbe aber gegen Schluß allmählich verschwinden lassen, um ihren Wiedereintritt mit der letzten Arie wirkungsvoller zu gestalten.

Die Arien sind mit Ausnahme der ersten (die eine Kürzung von T. 17 auf S. 347 nach T. 9 auf S. 348 gestattet) sehr knapp und dadurch nur um so wirkungsvoller. Bemerkenswert ist die feine Abtönung der Stimmungen. Die letzte Arie, in der man lieber „Schalle, schalle" statt „Schalle, knalle" singen lasse, wirkt am intensivsten; der Wiedereintritt des Adagio mit dem Sekundakkorde ist einer der größten „Effekte", die Bach gewagt hat, das Schlußadagio selbst von verklärter Schönheit. Und doch wird alle Herrlichkeit dieser Kantate noch von dem Schlußchoral überstrahlt. Wie unbeschreiblich wirkt in den beiden letzten Zeilen das feierliche Aufsteigen des Streichorchesters, während sich die Singstimmen demütig fromm herniedersenken.

72) Alles nur nach Gottes Willen. Eine weniger beachtete Kantate, aber ein tiefempfundenes, reifes Werk von selten gleichmäßiger Vortrefflichkeit. Der Anfangschor beginnt in strenger majestätischer Größe: die zwei Akkordschläge, die immer wieder mit den Worten „Alles" verbunden werden, beherrschen ihn; offenbar liegt dem ein sinniger poetischer Gedanke zu Grunde, — dies „Alles" ist eben die Hauptsache. Man wird die vielfach auf jenen Akkordschlägen vorgezeichneten Stakkati nicht zu kurz nehmen dürfen, eher dem modernen Zeichen ♩̄ (das Bach nicht benutzte) entsprechend, gemäß den mit den Akkorden verbundenen Worten. Weiterhin löst sich vorübergehend der Sopran stimmführend in innigster Deklamation der Fortsetzung des Textes von dem Chor los, während die übrigen Stimmen mahnend den Eingang wiederholen. Der Mittelsatz gibt die Textworte „Gottes Willen soll mich stillen" in tief ergreifender Weise wieder; demütig senkt sich der Orchesterbaß Ton um Ton herab, darüber weben die Singstimmen ein dichtes Geflecht erst leidenschaftlich, ergebungflehend anwachsend, dann beruhigt-mild abschließend. Dazu das Leitmotiv der Akkordschläge. Der Eingangsteil wird wieder aufgenommen, aber nun löst sich der Alt in schöner ernster Wirkung melodieführend vom Chor los.

Die Soli sind des großen Eingangschores durchaus würdig und entwickeln sich schön in der Stimmung, so daß im Ganzen eine allmähliche Wendung von dem Ringen um Ergebung zu freudiger Hingabe entsteht, wenn auch natürlich nicht in einer schlichten geraden Linie.

Das schöne Altarioso ist nur ernst, die daran sich schließende Arie aber tief leidenschaftlich. Zwei Kürzungen sind zu empfehlen: S. 72 T. 4 nach S. 73 T. 8 (der hierbei entstehende halbe Takt ist unbedenklich, da das Thema so wie so wiederholt im Takt verschoben wird; auch findet

sich ein solcher halber Takt an anderer Stelle bei Bach vor), außerdem von der Mitte von T. 4 auf S. 76 nach der Mitte von T. 3 auf S. 77.

Die Sopranarie hat ein außerordentlich inniges Thema und erhebt sich im zweiten Teil zu einer Art seliger Schwärmerei, die aber doch frei von Süßlichkeit ist. Überraschend ist der nochmalige Eintritt der Singstimme in den Schlußtakten des Nachspieles und dabei sehr schön der schwärmerischen Haltung des Vorhergehenden entsprechend. Eine kleine, aber sehr wesentliche Änderung des Textes sei noch empfohlen. „Mein Jesus will es tun, er will dein Leid versüßen" ist recht gequält; die Überschwenglichkeit der Komposition kommt zu ganz anderer Wirkung, wenn durchweg, auch im Mittelsatz „mein" gesungen wird.

Fest und zuversichtlich schließt der Choral „Was mein Gott will" das ganz nach innen gekehrte Werk.

73) Herr, wie du willt, so schicks mit mir. In der Stimmung der vorhergehenden Kantate nahe verwandt, aber minder großartig. Ein figurierter Choral eröffnet; zwischen den ersten drei Zeilenpaaren sind Rezitative für Tenor und Baß eingeschoben, das erste die klagende, das zweite die zuversichtliche Stimmung der beiden Choralhälften fest haltend. Ein Sopranrezitativ mit ausgesucht nüchternem Text schließt. Sehr eigentümlich ist die immer wiederholte Anbringung eines aus der ersten Choralzeile entnommenen Motives:



in der Orchesterpartie, das wortlos die Mahnung „Herr, wie du willt" wiederholt und am Schluß vom Chor aufgenommen und gedeutet wird. Die Stakkati dürfen wohl auch hier nicht zu spitz genommen werden. Der Sängerchor endet in kühnster Weise mit dem Septakkord — das Orchester fügt die Schlußkadenz daran. In dem Tenorrezitativ ist eine leichte Textänderung erwünscht „Da Leiden ohne Zahl mir folgen überall, und kaum will meine Not im Tode von mir scheiden"; ebenso im Schluß des Sopranrezitatives: „Ach, mach' durch deinen Geist uns zweifelsfrei und lehre uns, daß uns Dein Wille heilsam sei."

Die Tenorarie ist weniger hervorragend (Schluß mit dem Nachspiel allein), aber die Baßarie ist von größter Schönheit und von ganz ungewöhnlich freier Form, dabei hervorragend der Singstimme anempfunden.

Die ganze Kantate gehört zu den intimen und kann mit sehr schwacher Besetzung zu schöner Geltung gebracht werden.

77) Du sollst Gott deinen Herren lieben. Der Schwerpunkt dieser Kantate liegt derartig im ersten Chor, daß man die beste Wirkung erzielt, wenn man sich auf seine Wiedergabe, etwa unter Anfügung des Schlußchorales beschränkt. Der Eingangschor wird mit Recht nach Charakter und Bedeutung mit dem berühmten ersten Chor der „festen Burg" verglichen, insofern auch hier eine Choralmelodie, in der Ober- und Unterstimme des Orchesters (Trompete und Baß) auftretend, die Singstimmen umrahmt. Aber im übrigen ist der Charakter doch völlig verschieden, schon dadurch, daß die Singstimmen ihre eigenen Themen haben, daß der Choral („Dies sind die heiligen zehn Gebot") im Orchester nicht im strengen Kanon geführt ist, daß am Schluß jeder Zeile des Cantus firmus im Baß die Trompete droben bedeutungsvoll die erste Zeile des Chorales wiederholt. Die Wirkung des Stückes ist, trotz einer gewissen Monotonie, welche durch die strenge Form und die vielfältige Wiederholung des Haupt-

themas bedingt wird, eine ganz gewaltige. Man kann über jene Monotonie durch angemessene Betonung der Trompetenstimme einerseits, der freien Mittelsätze andrerseits auch etwas hinweghelfen. Besonders mächtig wirkt die Coda über dem langen Orgelpunkt auf der Tonika. Wie da der Chor zu der zweiten Texthälfte „und deinen Nächsten als dich selbst" mit neuen Motiven einsetzt, zugleich aber die Trompete den ganzen Choral im Zusammenhang vorträgt, wie in allmählichem Ritardanto die Klangmasse schließlich auf dem Schlußakkord gleichsam erstarrt zum Stehen kommt, das ist ebenso großartig konzipiert, als klanggewaltig. Eine wahrhaft königliche Majestät umgibt hier das göttliche Gebot.

79) Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild. Diese herrliche Reformationskantate ist lange Zeit gegen die „feste Burg" zurückgesetzt worden, die mit ihr an Einheitlichkeit nicht entfernt wetteifern kann; sie gewinnt aber neuerdings an Ansehen und Beliebtheit in erfreulicher Weise

Der erste Chor gehört wiederum zu des Meisters gewaltigsten und originellsten Schöpfungen; er hat nach Großartigkeit der Anlage keinen Rivalen und die in ihm herrschende Stimmung ist so lutherisch kampffreudig und siegjubelnd, daß er dem Zweck der Kantate hervorragend entspricht. Das Vorspiel exponiert die beiden Hauptthemen, das Triumphlied der Hörner (Trompeten) und das prachtvoll drängende Motiv der Fuge, erst einzeln und kombiniert sie hierauf. Nun tritt der Chor mit zweimal zwei kurzen Sätzen aus neuem thematischen Material auf, denen sich das Fugenthema im kräftigen Unisono der Streicher oder Holzbläser verbindet; in den Zwischenspielen bringen die Hörner ihren Gesang. Jetzt erst ergreift der Chor das Fugenthema und entwickelt dasselbe in einer prachtvollen Steigerung, bei der eine Art freier Umkehr eine große Rolle spielt. Auf dem Abschluß des Fugato in E moll setzen ganz überraschend die Hörner mit ihrem G dur-Motiv ein und nun verbindet sich diesem in größter Wirkung zum ersten Male der Chor. Anklänge an den Eingangsteil schließen.

Die Altarie hat eine schlichte kraftvolle Haltung, die dem Text sehr wohl entspricht. Die kernigen und derben Worte des Mittelsatzes sollte man nicht, wie manchmal geschieht, ändern — sie sind hocherfreulich gegenüber der sonst grassierenden Weichlichkeit der Texte. Eine kleine Kürzung T. 2 bis T. 10 auf S. 307 ist zu empfehlen. Dem Charakter des Stückes entspricht die begleitende Oboe besser als die Flöte.

Der Choral „Nun danket alle Gott" ist ein Prachtstück; wie köstlich fügt die Choralmelodie sich dem Gesang der Hörner aus dem ersten Chor, der hier gewissermaßen seine poetische Deutung erfährt. — In dem folgenden Baßrezitativ will sich der Text des zweiten Teiles gar nicht recht dem des folgenden Duett verbinden, zu dem er doch überleiten soll. Ich schlage dafür vor: „Weil aber vieles noch zu dieser Zeit der schwachen Seele mit Gefahren droht, ach, so erbarme dich doch unser gnädiglich, daß wir den vollen Sieg gewinnen und endlich durch zum Himmel dringen." (Diesem Text entsprechend wären dann im drittletzten Takt die Sechzehntel in Achtel zu verwandeln.) Auch das Duett hat einen schlichten und kräftigen Charakter, der angenehm berührt; der zweite Teil steigert sich sehr wirkungsvoll und schließt würdig und ernst ab. Eine Kürzung von dem 29. T. auf S. 313 nach dem 4. T. auf S. 314 ist zu empfehlen. Das Duett

eignet sich sehr für mehrfache Besetzung. Gibt man dann auch noch das unwesentliche Baßrezitativ dem Alt, so erhält man ein Stück ersten Ranges, das sich mit einer einzigen Solistin ausführen läßt. Ganz kostbar ist der Schlußchoral mit dem über den Singstimmen liegenden Gesang der Hörner und den motivisch behandelten Pauken.

80) Eine feste Burg ist unser Gott. Längst bewundert und gepriesen, in den beiden Hauptchören auch von gewaltigem Wuchs, aber durch die aus Bachs früher Zeit herrührenden und musikalisch wie poetisch abweichenden (intimen) Soli nicht von einheitlicher Wirkung.

Über den Gehalt der einzelnen Stücke braucht nichts gesagt zu werden, da derselbe häufig geschildert worden ist. Auch technisch gibt das Werk zu Bemerkungen kaum Anlaß. Die Trompetenpartien lassen sich unschwer für moderne Instrumente bearbeiten; im ersten Chor ist der gegebene Ausweg, im Cantus firmus die Oboen mit der ersten Trompete zu vertauschen; die Fanfaren lassen sich transponieren. Den Eingang des zweiten großen Chores kann man z. B. so behandeln:

Klarinette I u. II in D

Trompete I, II, III in D



Im Schlußchoral sollen unzweifelhaft die Instrumente mitwirken.

81) Jesus schläft, was soll ich hoffen. Der Text beruht auf dem Gebrauch der Kirche, die Erzählungen des Evangelium behufs Anwendung auf die Gläubigen allegorisch zu deuten, die äußern Vorgänge in innere zu verkehren. Bei der schönen Geschichte von Jesus, der im Schiff während des Sturmes ruhig schlummert, geht dies nun nicht ohne Gewaltsamkeit ab, und hieran krankt die schöne und tiefe Komposition einigermaßen.

Die einzelnen Sätze sind sehr bedeutend. Die Altarie gehört zu den verzweiflungsvollsten Stimmungsbildern, die Tenorarie mit der in dem Sturm sausenden Begleitung ist leidenschaftlich und schwungvoll, aber etwas lang. Ein offenbarer Fehler im Text sei korrigiert; es muß heißen „ein Christ soll zwar wie Felsen stehn." — Das Baßarioso mit Orgelbegleitung bildet zu dem Vorhergehenden einen schönen Gegensatz und die Baßarie hat eine majestätische Haltung. Freilich bleibt sie poetisch mancherlei schuldig — von der Beruhigung, die sie verspricht, gibt die Musik keinen Eindruck. Die große Länge kann man passend reduzieren, indem man von dem Eingangsteil die eine Hälfte (beiläufig S. 17 und 18) vor, die andere (beiläufig S. 19 und 20) nach dem Mittelsatz bringt. Die dabei nötigen kleinen Veränderungen brauchen nicht angeführt zu werden.

82) Ich habe genug. Eine zweite Kantate nur für eine Baßstimme und, wie 56), von großer Schönheit, insbesondere in den beiden ersten fein kontrastierenden Arien. In der ersten Arie kann man eine willkommene Kürzung schaffen, indem man das sehr lange Zwischenspiel S. 31 durch das nach G moll transponierte kurze von S. 33 unten ersetzt; dabei muß die Oboe von T. 2 bis 7 auf S. 34 in die tiefere Oktave versetzt

werden. In der zweiten Arie schließt man am besten mit dem bloßen Nachspiel statt mit vollständiger Reprise. — Beide Arien sind innigster Empfindung voll — eine Simeonstimmung, aber durch eine inbrünstige Todes- und Friedenssehnsucht vertieft. Welche Leidenschaftlichkeit atmet Z. 2 auf S. 30, welche verzückte vorahnende Seligkeit Z. 2 u. f. auf S. 41. Die dritte Arie steht weit hinter den beiden ersten zurück, auch wirkt das erneute „Freuen auf den Tod" abschwächend. Man wird gut tun, sie durch den Schlußchoral aus 56) zu ersetzen.

85) Ich bin ein guter Hirte. Ein schönes Baßarioso (das man indessen wohl passend um die letzten fünf Takte der Singstimme kürzt) und zwei sehr wertvolle Arien sind die Hauptnummern. In der Altarie verlangt die unruhige Figur des Violoncello piccolo (Viola) als Gegengewicht eine Behandlung des Continuo in getragenen Noten, am besten vom Streichorchester zu geben. Wenn eine Kürzung erwünscht, kann man leicht T. 13 auf S. 108 an T. 7 auf S. 109 anschließen. Die Tenorarie ist eine der schönsten für diese Stimme, das Thema des Orchesters im großen Unisono von Violinen und Violen echt bachisch ins Unendliche hinausgesungen. Zur Begleitung wählt man am besten Orgel. Die Wiederaufnahme des Anfangs ohne Vorspiel kann das analoge Verfahren in andern Fällen rechtfertigen. — Der figurierte Choral ist durch überlange Zwischenspiele etwas gedehnt. Man wird ihn fortlassen dürfen, so willkommen an sich ein zwischen den beiden Arien stehender kontrastierender Satz wäre.

92) Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. In dem sehr stimmungsvollen Eingangschor läßt sich das lange Zwischenspiel S. 38 kürzen, indem man statt des ersten Taktes dieser Seite sogleich T. 3 der folgenden ergreift. Das folgende höchst ausgedehnte Rezitativ mit Choral ist nicht sehr wirkungsvoll, auch die Umschreibung des Chorales im Text recht gespreizt; man wird den Satz gerne entbehren. Ganz vortrefflich ist dagegen die Tenorarie (in der man den „Satan" vielleicht durch „Wetter" ersetzen wird), — in ihrer wilden Kraft ein auffallender Gegensatz zu der Tenorarie der vorher besprochenen Kantate. Der Mittelsatz ist schön gegen die Ecksätze abgetönt. Auch der folgende figurierte Choral ist hervorragend und sollte nicht gestrichen werden. Freilich stellt er für die Oboen (resp. Klarinetten) ein unerhörtes Problem dar, insofern ihnen das ganze ausgedehnte Stück kaum einige Viertelpausen gewährt. Zwar läßt sich die ganze erste Zeile auf S. 55 streichen, aber das hilft wenig. Das beste möchte sein, die beiden Geigen mit den Holzbläsern gehen zu lassen, der Viola eine Füllstimme zu geben und so die Möglichkeit zu schaffen, an gewissen Stellen die Bläser pausieren zu lassen. So kann z. B. die erste Oboe die Hälfte des 7. und den ganzen 8. Takt, die zweite Oboe den 8. Takt auf S. 54 ruhen. In dem folgenden Rezitativ wird man passend „so furchtsam" mit „nicht furchtsam", „ew'ger Freuden" mit „unsrer Freuden", „Zucker" mit „Segen" vertauschen. Die Baßarie wird man gerne fortlassen. — Sehr wirkungsvoll ist der Choral mit eingelegten Rezitativen, die nach ihrem Charakter den Solostimmen zu geben sind. Die Sopranarie hat eine große Süßigkeit; die Stimme der Oboe d'amore kann nach wenigen kleinen Transpositionen die gewöhnliche Oboe ohne Schwierigkeit bewältigen.

93) Wer nur den lieben Gott läßt walten. Durchaus vortrefflich und in allen Teilen mit der Choralmelodie in Beziehung. Bei dem großen Eingangschor sind die präludierenden imitatorischen Sätzchen bemerkenswert, die den einzelnen Choralzeilen vorausgehen. Eine schöne Zuversicht gewinnt in der Zeile „wer Gott dem Allerhöchsten traut" Ausdruck. In den Rezitativen wird man die frei eingewobenen Choralzeilen nur sehr wenig herausheben dürfen, sollen die Sätze nicht zerfallen. In dem zweiten mag man die Worte „der Tod in Töpfen sagen" besser durch „in Not und Elend klagen" ersetzen. Das Choralduett eignet sich wiederum sehr zu mehrfacher Besetzung, die indessen nicht allzustark sein darf, damit der sehr tief liegende Cantus firmus der Streichinstrumente vernehmbar bleibt. Die beiden Arien sind fein gegensätzlich gehalten und von angemessen knapper Form.

97) In allen meinen Taten. Nach Wert nicht gleichmäßig. Der erste Chor enthält nach der schönen Einleitung in dem lebendigen Allegro merkwürdig trockene Sequenzen, die schwer zu verwinden sind. Die letzte Reihe davon läßt sich durch Abschluß mit Ende des Gesanges leicht amputieren, die erste Reihe S. 198—199 ist durch eine Kürzung nicht ohne Gewaltsamkeit zu beseitigen. Die Arien sind zumeist sehr wertvoll; in der ersten streicht man wohl am besten T. 13 bis 24 auf S. 210. Die Tenorarie ist durch die feierliche Haltung und die vielfach doppelgriffige Begleitung der Solovioline bemerkenswert, steht aber hinter den übrigen etwas zurück. Alt- und Sopranarie sind nach Melodie und Stimmung schöne Gegensätze, voll warm empfundener Momente. Welche — fast schelmische — Anmut im Schluß der Sopranarie! In letzterer kann auf S. 229 T. 12 direkt an T. 1 angeschlossen werden. Das Duett erscheint ziemlich trocken.

104) Du Hirte Israel höre. Der erste Chor ist wieder eines jener ganz allein stehenden Meisterwerke, lieblich und doch großartig. Beide Fugatos steigern sich prachtvoll; das erste lenkt zu dem freundlichen Eingang zurück, das zweite zu der majestätisch abschließenden Coda. In der Tenorarie kann man an Stelle der Reprise im vorletzten Takt auf S. 109 das Vorspiel einsetzen lassen. Die übermäßige Herbheit der vorletzten Zeile auf S. 108 wird durch zweimaliges Aussprechen von „allzubange" etwas gemildert. Die Baßarie gehört zu den mit Recht beliebtesten; der Abschluß mit dem Nachspiel allein erscheint erwünscht.

105) Herr, gehe nicht ins Gericht. Ein tiefernstes Stück, das aber an Einheitlichkeit und Wirkung sehr gewinnt, wenn man die Tenorarie, die mit ihrem seichten Text ganz aus dem Zusammenhange fällt und auch nach der musikalischen Stimmung nicht in das Werk paßt, fortläßt. Von größter Schönheit ist das Adagio des Chores: demütiges Flehen beginnt und steigert sich zu angstvollem Ringen; — herrlich klingt es, wie das Ritornell sich dem Chorsatz vereint. Das Allegro, im vierfachen Kontrapunkt gesetzt, hat eine seltene Strenge und Monotonie, die offenbar als dem Text entsprechend, beabsichtigt ist. Tempo nicht zu schnell, damit vor allen Dingen die eherne Wucht des Hauptthema zur Geltung kommt. — Die wundervolle Sopranarie wurde gewissermaßen auf dem Bachfest in Eisenach 1885 entdeckt und tat dort die tiefste Wirkung mit ihren in Flammenschrift geschriebenen kühnen Linien. Ein

Stück allerersten Ranges. Die harmonische Ausfüllung kann sich auf ein Minimum beschränken; Klavier ist hierzu sehr am Platze. Zwei Kleinodien sind auch das Baßrezitativ und der Schlußchoral; in beiden zieht die Orchesterbegleitung besonders die Aufmerksamkeit auf sich. Das allmähliche Beruhigen der (an die Sopranarie erinnernden) Sechzehntel und der Abschluß ohne Bässe im Choral ist von wundervoller Wirkung. Chor sehr leise!

106) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Eines von den ganz intimen Stücken, am besten in einer kleinen Kirche mit nur 12 bis 16 Sängern aufzuführen. Bei stärkern Chören ist eine teilweise Umarbeitung der Begleitung nicht zu umgehen, bei der in den Chören eine Verstärkung der Flöten durch Klarinetten und falls nicht eine sehr stimmenreiche Orgel verfügbar, sogar die Heranziehung der Geigen sich empfiehlt. Denn es ist ganz wesentlich für die Wirkung dieses in der Stimmung höchst streng entwickelten Stückes, daß die Teile ohne Pausen aufeinander folgen, also nicht Zeit mit Umregistrieren verloren wird. Geigen können z. B. eintreten im Adagio S. 154, im Baßsolo S. 157, in der Arie S. 166, im Schlußchor S. 173; die Zwischensätze erhalten dann durch Orgelbegleitung kontrastierenden Charakter. Es ist Sitte, das Baßsolo S. 157 und den Choral S. 169 von dem Chor vortragen zu lassen, das Tenorsolo S. 155, das Altsolo S. 166 und das Baßsolo S. 168 von einzelnen Stimmen. Mir scheint, es liegt dem ein richtiges Gefühl zu Grunde. Über die Schönheit des Werkes ist so oft gesprochen, daß es unnötig ist, darauf zurückzukommen.

112) Der Herr ist mein getreuer Hirt. Ein sonniges Stück, auch durch die ernster gehaltenen Mittelsätze nicht getrübt. Besonders frohgestimmt ist der Eingangschor — der Text kann gar nicht schöner wiedergegeben werden. Eine Schwierigkeit bietet die höchst anstrengende erste Hornstimme. Man tut gut, sie zwischen zwei Trompeten derart zu teilen, daß die eine den Cantus firmus übernimmt. Die zweite Hornstimme kann einem Wald- oder Flügelhorn übergeben werdeu. Ein Sprung vom drittletzten Takt S. 32 nach dem 7. T. S. 33 ist angemessen.

In der Altarie kann T. 13 bis 16 auf S. 37 fortbleiben und die Singstimme im achtletzten T. auf S. 39 abschließen. Wie schön ist die Wendung nach G dur auf der Mitte von S. 38. Die Partie der Oboe d'amore kann durch einige kleine Transpositionen für die gewöhnliche Oboe eingerichtet werden. Ausgezeichnet schön ist das Baßarioso, im Schluß von überquellender Innigkeit; wie mystisch feierlich ist die Wendung von F moll nach E dur im fünftletzten Takt! Das Duett nimmt die glückliche Stimmung des Anfangschores wieder auf; es eignet sich nicht für mehrfache Besetzung. Eine kleine Kürzung im Zwischenspiel vom fünftletzten Takt auf S. 43 nach dem fünften auf S. 44 ist erwünscht. Der Schlußchoral schließt überraschend ernst, aber süß und mild.

115) Mache dich, mein Geist, bereit. Ein kraftvoller Eingangschor mit markigem Orchesterthema. Die Stimme der Oboe d'amore verläßt nur in einzelnen Tönen das Bereich der gewöhnlichen Oboe; man wird sie gut durch Oboe und Klarinette besetzen. Im ersten großen Zwischenspiel ist der Sprung von dem vorletzten Takt S. 114 nach dem

vierten S. 115 erwünscht. Beide Arien sind schön, die zweite ein wenig lang; bei beiden tritt das Nachspiel passend an Stelle der Reprise.

117) Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut. Der Anfangschor und die Altarie übertreffen die übrigen Nummern soweit, daß man sich bei einer Aufführung am besten auf diese, das Altrezitativ und den Schlußchoral beschränkt. Der Eingangschor in dem bei Chorälen seltenen $^6/_8$ Takt hat etwas ungemein festliches; wie schön ist das Orchesterthema aus der ersten Choralzeile gebildet!

118) O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. Von allergrößter Weihe und Schönheit, aber bisher anscheinend gänzlich unbeachtet. Vielleicht hat die schwierige Begleitung durch sechs Blechinstrumente abgeschreckt. Man bewegt sich aber durchaus in den Vorschriften Bachs, wenn man (nach S. XXX der Vorrede) die Partien der beiden Litui zwei Trompeten, die übrigen Stimmen aber den Streich- und Holzblasinstrumenten übergibt. Das Stück hat bei wiederholten Aufführungen in Göttingen stets tiefe Wirkung gemacht und wird daher lebhaft zum Vortag empfohlen.

119) Preise Jerusalem, den Herrn. Über dies herrliche Stück ist schon S. 9 einiges gesagt. Hier mag nur ergänzend hinzugefügt werden, daß die beiden großen Chöre durch Gesamthaltung und Abwechselung höchst wirkungsvoll sind, und daß die Tenorarie bis auf eine etwas trockne Stelle gegen Ende große Anmut besitzt. Die Soli S. 221 bis 226 nehmen im Text so ausführlich Bezug auf die Ratswahl, welche zu feiern die Kantate bestimmt ist, daß man sie besser beseitigt. Bei der Göttinger Aufführung ist statt derselben das Baßarioso aus Nr. 28 „So spricht der Herr" eingelegt worden, das nach Text und Stimmung gut an diese Stelle paßt. — Im Schlußchor reduziert man die sehr langen Zwischenspiele am besten je auf die vier ersten Takte. Im Text sind zwei kleine Änderungen erwünscht. S. 216 Anfang von Zeile 5 „und niemals" statt „nicht müde"; S. 239 „Er seh' uns Alle gnädig an" statt „Er seh' die teuern Vater an", dem entsprechend weiter „unserm" statt „ihrem." — Der Schlußchoral natürlich mit Begleitung aller Instrumente.

125) Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin. Ein ganz köstlicher empfindungstiefer Eingangschor und eine die Stimmung schön festhaltende Altarie. Die übrigen Soli reichen nicht daran heran; man wird insbesondere das Duett gern entbehren, das dem tiefsinnigen Eingang gar nicht entspricht. In der Altarie sind zwei Kürzungen T. 13 auf S. 94 bis T. 5 auf S. 95 und T. 19 auf S. 98 bis T. 11 auf S. 99 zu empfehlen; außerdem kann man die Gleichförmigkeit des Stückes durch Steigerung des Tempos im zweiten, Nachlassen im dritten Teil mindern.

127) Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. Durchaus meisterlich und von sehr großer Wirkung. Herrlich ist der Klang der Orchestersätze im ersten Chor, wo übrigens der eingefügte (zweite) Choral „Christe, du Lamm Gottes" durch die Orgel kräftig gestützt werden muß, um zur Geltung zu kommen. Die Sopranarie mit der ganz aparten Begleitung ist von jener süßen, fast weiblichen Schwärmerei erfüllt, die bei dem männlichsten und strengsten aller Komponisten so wunderbar berührt; die Baßarie hat eine stolz zuversichtliche Haltung. Der Anklang an „Sind Blitze, sind Donner" auf S. 157 ist auffallend; man möchte daraus

lugas!

schließen, daß das Stück nicht nach der Matthäuspassion komponiert sein könnte — aber andere Argumente sprechen doch stark dagegen.

131) Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. Eins der frühesten uns überlieferten Stücke Bachs, von großem historischen Interesse und zugleich von großer Schönheit, das aber kaum Bemerkungen verlangt. Das Herz des Ganzen ist der Chor auf S. 15, in dem sich Wohlklang und Stimmung aufs Glücklichste vereinigen. Bei den figurierten Chorälen S. 11 und S. 20 wird man die kontrapunktierende Stimme am besten einem Solosänger geben. Im zweiten, sehr langen ist die Kürzung T. 17 nach T. 23 auf S. 20 angemessen. Bemerkenswert ist die Art der Chorschlüsse S. 19 u. 30, die sich beim späteren Bach niemals, dafür aber so häufig bei Händel findet.

140) Wachet auf, ruft uns die Stimme. Einer der höchsten Gipfel in dem ganzen Gebiete und von fast durchaus gleichmäßiger Bedeutung. Der Eingangschor voll mystischer Feierlichkeit und überschwenglichem Leben. Mächtige Steigerung von dem geheimnisvollen Alleluja bis zum Schluß. Eine Kürzung des großen Zwischenspieles (von T. 9 auf S. 255 nach T. 5 S. 256) ist günstig. — Die beiden Duette geben den Worten des hohen Liedes einen ganz wundervoll sinnlich-übersinnlichen Ausdruck. Welch sehnsüchtiges Drängen in dem ersten, welche Glückseligkeit im zweiten! Vom ersten mag man keinen Takt entbehren, im zweiten ist ein Sprung auf S. 279 von T. 8 nach T. 16 angemessen, ebenso die Ersetzung der Reprise durch das Nachspiel. — Gegen den wundervollen Tenor(chor)-Choral kann man nur einwenden, daß die Choralzeilen zum Teil etwas kurz gegen die Zwischenspiele sind; das längste Zwischenspiel S. 275 läßt sich indes durch Beseitigung der ersten vier oder sechs Takte kürzen. Der Schlußchoral ist ausgesucht schön; im zweiten Teil erst eine Seligkeit, der gegenüber fast das Wort und Ton versagt, — dann stolzer Jubel. Der Text wird meist gemäß der modernen Fassung des Verses in den Gesangbüchern geändert.

148) Bringet her dem Herrn Ehre seines Namens. Die Kantate wird durch einen Chor eröffnet, der wiederum nach seiner Form sehr interessant ist; die Singstimmen beginnen homophon, aber mit denselben Themen, aus denen sich dann die fugierten Sätze entwickeln. Eine ungewöhnlich große Schwierigkeit bietet in diesem Stück die Trompetenstimme, die sich vollwertig an den fugierten Sätzen beteiligt und äußerst hochgeführt ist. Will man die Klangfarbe nicht schädigen, so scheint nichts übrig zu bleiben, als in den abgeschlossenen Sätzen, welche die unzugänglichen Lagen enthalten, die Stimme der Trompete gegen die der ersten Violine vollständig auszutauschen, so z. B. im ganzen Vorspiel, abgesehen vom Schlußtakt. Im zweiten Absatz ist dies nicht nötig; man wird leicht sehen, daß man nach diesem Rezept durchkommen kann, und zwar ohne wesentliche Gewaltsamkeit. Die große Schönheit des Chores macht es wünschenswert, ihn für die Aufführung zu gewinnen.

In der Tenorarie ist der Mittelsatz am wertvollsten, der Eingangsteil spröder. Die Orchesterbässe imitieren im Vorspiel und überall, wo auf dasselbe zurückgegriffen wird, ersichtlich Glockentöne; in Rücksicht hierauf schlage ich die Umdichtung des gekünstelten Textes des Mittelteiles so vor: „Wie klinget so schöne das frohe Getöne zum Lobe des Herren ins Weite

hinaus." Kürzung S. 249 von T. 1 nach T. 7; außerdem schließt man passend mit leichter Umänderung den vorletzten Takt von S. 252 an den 15. von S. 253. Die Partie der Solovioline ist reich und bedeutend.

Der Schluß des ersten Rezitatives wird passend so umgeändert: „Da preis ich deine Macht und rühme dankbar dein Erbarmen. O, sende in die tiefe Nacht der Sünd' und Schuld uns Armen den Strahl von deiner Güte." Ebenso die betreffenden Stellen der sehr schönen Altarie in „Geist und Herze steht dir offen", „Du in mich und ich in dich."

155) Mein Gott, wie lang', ach lange. Ein kleines Werkchen von intimem Charakter und schöner Stimmungsentwicklung. Wie fein malt gleich im einleitenden Rezitativ der lange monoton pochende Orgelpunkt die ruhelos nagende Sorgenqual. Das Duett ist von ungewöhnlich populärer Haltung und dabei doch empfindungstief. Die unruhige Begleitungsfigur des Fagott (auch wohl durch Cello zu geben) verlangt wiederum als Gegengewicht ruhige instrumentale Oberstimmen. Die Reprise (Dal Segno) wird am besten derartig gekürzt, daß auf der letzten Zeile von S. 88 wieder begonnen wird. In der Sopranarie lebt eine leidenschaftliche Hingabe; insbesondere sind die Abschlüsse der Singstimme von intensivstem Ausdruck.

159) Sehet, wir ziehen hinauf gen Jerusalem. Gleichfalls in engerem Rahmen von großer Schönheit und Tiefe. Das einleitende Arioso mit Rezitativ ist im Text nicht ganz glücklich, aber sehr eigentümlich in der Form; die Worte Christi sind natürlich von Orgel zu begleiten, da sie sonst weniger weihevoll klingen würden, als das daran geknüpfte Altrezitativ. In der Altarie mit Choral wird der recht bewegte Continuo wohl am passendsten für Streichorchester ausgesetzt. Die Orchesterbegleitung der Baßarie ist ganz besonders schön. Beide Stücke sind zugleich bedeutend und wirksam. Einige Textänderungen seien empfohlen. S. 158 Z. 1: „O ungeheurer Berg, den deine Leiden zeigen"; S. 159 Z. 1: „schon sucht man Geißeln für, schon bind't man Ruten"; S. 160: „Ich folge dir nach durch Leiden und Schmach." S. 163 Z. 3: „in meinem Herzen grämen", Z. 4: „ich freue mich in meinen Tränen und will mich eher nicht nach andrer Freude sehnen." — Gar stimmungsvoll schließt der sanft austönende Choral das auf die Passionszeit abgestimmte Werk.

161) Komm du süße Todesstunde. Ein sinniges, weiblich-zartes Jugendwerk, bereits von der Träumerei ins Jenseits erfüllt, die in späteren Werken in wechselnder Abtönung so oft ergreifenden Ausdruck gewinnt.

In der ersten Arie ist die Mitwirkung der Orgel ausdrücklich gefordert; der eingeflochtene Choral darf nach dem Vorwort auch dem Chorsopran zugeteilt werden, und dies Verfahren ist um der Bereicherung der Wirkung willen sehr zu empfehlen. Am Schluß des folgenden Rezitatives ist das „Tasto solo" wenig verständlich, zumal in einer Handschrift Bezifferung der betreffenden Partie gegeben ist. Eine Begleitung in gleichmäßigen Achteln, dem Klavier oder dem Streichorchester zugeteilt, dürfte sich am meisten empfehlen. So schön und innig die Soli sind, so wird doch das Herz des Ganzen durch den köstlichen kleinen Chor „Wenn es meines Gottes Wille" dargestellt. Demütige gläubige Ergebung ist wohl nie in herzigeren Tönen ausgedrückt, als es im Eingang geschieht; daran schließt sich gegensätzlich der ekstatische, fast visionäre Mittelsatz mit dem Ausblick in die

Seligkeit. Der Schluß kehrt zur Anfangsstimmung zurück. Endlich der tiefsinnige Schlußchoral, der so recht auf die späteren ähnlichen Stücke vorausweist.. Schon bei mäßiger Besetzung müssen in den Chören die Flöten (etwa durch Klarinetten) verstärkt werden.

180) Schmücke dich, o liebe Seele. Der Eingangschoral gehört zu den weihevollsten; leider führt in den folgenden Stücken Text und Musik in sehr entlegene Stimmungsgebiete und man wird dieselben um so lieber entbehren, als keines von besonders hohem Rang ist. Es empfiehlt sich daher, bei einer Aufführung die Beschränkung auf den ersten und letzten Choral. Im ersten Stück tut man gut, beide Flöten die erste Flötenstimme blasen zu lassen, die zweite einer Klarinette zu geben. Das sehr lange Zwischenspiel S. 298 und 99 kann man auf seine ersten vier Takte reduzieren.

182) Himmelskönig, sei willkommen. Abermals ein Jugendwerk und in einzelnen Sätzen von großem Reiz. Von den Arien ist die Altarie die wertvollste, auf die man sich auch bei einer Aufführung wohl zumeist beschränken wird. Sehr zart und anmutig ist die einleitende Sinfonie, der erste Chor schreitet naiv fröhlich, im Mittelsatz mit einer fast schelmischen Grazie einher. Der figurierte Choral ist namentlich gegen Schluß mild und weihevoll; der abschließende Chor hat eine kräftige Bewegung und im Mittelsatz, wo das „Öffnen der Bahn" zweimal durch das Erreichen der leeren Oktaven durch den Chor gemalt wird, eigenartigen Klangreiz. — Die erste Viola kann, wie meist bei Stücken mit einfachen Violinen und geteilten Violen, der zweiten Violine gegeben werden; die Flöten bedürfen vielfach der Verstärkung.

Das Weihnachtsoratorium. Ein Aufsatz, der sich mit der Aufführung Bachscher Kantaten beschäftigt, kann diejenigen Stücke der genannten Art, die als „Weihnachtsoratorium" zusammengestellt sind, nicht völlig übergehen. Die konzertmäßige Vorführung derselben ist ein vielfältig in Angriff genommenes Problem. Zwei extrem gegensätzliche Lösungen sind die gewöhnlichen. Die eine beschränkt sich auf die beiden ersten Kantaten; R. Franz ist derselben durch seine Bearbeitung entgegen gekommen. Die andere faßt mit vielen Auslassungen alle sechs Kantaten zusammen, zumeist aus den ersten drei einen ersten, aus den letzten drei einen zweiten Konzertteil bildend. Mir scheint keines dieser beiden Verfahren eine wirklich befriedigende Lösung darzustellen. Die zwei ersten Kantaten erschöpfen nicht wirklich die Weihnachtsgeschichte, wie denn die dritte sich ja direkt auf den dritten Feiertag bezieht. Alle sechs Kantaten aber geben bei den notwendigen Strichen niemals ein wohl abgeglichenes Ganzes und das Zusammenleimen je dreier Kantaten zu einem Teil halte ich für einen schweren ästhetischen Fehler. Vor allen Dingen sind die beiden ersten Kantaten so streng in sich geschlossen, daß jede von ihnen in voller Ruhe ausklingen muß, um zu ganzer Wirkung zu gelangen. Der schroffe Szenenwechsel beim Anschluß der Weihnachtssinfonie an den Choral „Ach du, mein herzes Jesulein" ist beleidigend.

Nach Anhörung der beiden vorstehend charakterisierten Einrichtungen habe ich mich für eine dritte entschieden, die drei Weihnachtskantaten (im eigentlichen Sinne des Wortes) als drei Teile ohne wesentliche Auslassungen zusammenzufassen. Hierbei übt man die geringste Gewaltsam-

keit, erhält einen schönen beruhigenden Abschluß mit dem Ende der eigentlichen Weihnachtserzählung, und das Ganze beansprucht knapp die Zeit von zwei Stunden. Nur eine Schwierigkeit liegt vor: der Choral „Seid froh dieweil" ist für den Schluß eines Kantatenzyklus nicht gewichtig genug; eine Wiederholung des Chores „Herrscher des Himmels" verbietet sich am Ende eines Konzertes nach der Art, wie der Chor endet — oder nicht endet, sondern zur Fortsetzung des Gottesdienstes überleitet.

Ich habe demgemäß an die Stelle des Chorales „Seid froh dieweil" einen den Schlußchören von Teil 1 und 2 gleich stilisierten figurierten Choral gesetzt, der mit dem Eingangschor „Herrscher des Himmels" zusammen den dritten Teil harmonisch einschließt, nämlich denjenigen, der die Kantate Nr. 129 „Gelobet sei der Herr" beendet. Dies glänzende populäre Stück paßt ganz ausgezeichnet an jene Stelle, wenn man den Text ein klein wenig ändert in „Dem wir ein Danklied jetzt mit Freuden lassen klingen und mit der Engel Schar das heilig, heilig singen" usw.

Bei einer solchen Einrichtung sind nur geringe Kürzungen in den Arien nötig. In der ersten Altarie ist es gut, das Da capo mit dem fünftletzten Takt auf S. 32 zu beginnen (mit angemessenem Auftakt), — in der Baßarie, bei der Reprise S. 44 von T. 4 auf T. 20 zu springen.

Die Tenorarie — die wohl die geringste Bedeutung von allen in den drei Teilen enthaltenen hat — kann man mit Takt 20 auf S. 64 und dem Nachspiel abschließen; als Korrektur des gequälten Textes empfehle ich: „Frohe Hirten eilt, ach eilet, eh' ihr euch zu lang verweilet, eilt, zur Krippe hinzugehen! Eilt, das holde Kind zu sehen, grüßt sein Kommen auf der Erden, das euch Freud' und Heil soll werden." Man wird sehen, daß die geänderten Worte sich der Musik gut anschließen.

In der zweiten Altarie läßt sich die durchaus unentbehrliche Reprise folgendermaßen kürzen: Sprung von S. 68 vorletztem Takt nach S. 69 T. 12, ebenso von S. 70 T. 10 nach S. 72 T. 9; vom vorletzten Takt S. 72 nach T. 12 auf S. 73, — dann das volle Nachspiel. Dabei sind kaum merkliche Änderungen nötig. — In dem schönen, aber sehr langen Duett ist eine ausgiebige Kürzung möglich durch Anschließen von T. 10 auf S. 112 an T. 1 auf S. 115. Für den Mittelsatz schlage ich den folgenden Text vor: „Deine große Huld und Gnade sendet Licht auf dunkle Pfade, zeiget deine Vatertreu uns aufs neu." Dann nur das Nachspiel.

Als einen besondern Vorteil der vorgeschlagenen Einrichtung betrachte ich, daß die dritte Altarie nicht geopfert zu werden braucht. Sie hat schon als die einzige direkt für das Weihnachtsoratorium komponierte eine besondere Bedeutung und steht mir von allen am höchsten nach ihrer süßen überschwenglichen Innigkeit; zudem paßt sie nach Text und Stimmung so ausgezeichnet an ihre Stelle, wie wenig lyrische Einlagen im Evangelium. Eine Kürzung S. 123 von T. 3 nach T. 21 ist in Erwägung zu ziehen.

Da die R. Franzsche Bearbeitung der beiden ersten Kantaten für den Konzertsaal — der ich im übrigen nicht durchaus das Wort reden will — viel zur Anwendung kommt, so entschließt sich vielleicht ein Bachkundiger Musiker, die dritte nach den im Vorstehenden gegebenen Anregungen herauszugeben. Die Wirkung der Triologie ist eine sehr schöne und abgerundete.

Zum Schluß noch dieses.

Blättert man zum ersten Male die Kantatenbände der B.-G. durch, so erhält man wohl leicht den Eindruck eines vorherrschenden stereotypen Schema: Eingangschor, zwei Rezitative, zwei Arien, Schlußchoral. Aber bei näherem Zusehen wird man gewahr, daß in diesen so häufig wiederkehrenden Rahmen eine schier unendliche Mannigfaltigkeit von Formen, Farben und Stimmungen gefaßt ist. Unwillkürlich drängt sich bei ihrer Betrachtung die Erinnerung an den reichen Inhalt auf, mit dem Beethoven eine gleichfalls fast stereotyp festgehaltene Form — die der Sonate — erfüllt hat. Zwei Gipfelreihen im Gebiete der deutschen Tonkunst erheben sich da vor uns. Aber die Beethovenschen Werke sind Gemeingut der ganzen musikalischen Welt — es fehlt noch viel, daß die Kantaten Bachs den ihnen gebührenden Platz einnehmen.

Göttingen im August 1906.

Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs.

Von Bernh. Friedr. Richter in Leipzig.

Noch niemand hat meines Wissens eingehend die Wege verfolgt, die Sebastian Bachs Originalhandschriften, bzw. älteste Abschriften aus einem Besitz in den andern zurückgelegt haben. Die jedem Bande der Großen Bachausgabe beigegebenen, oft sehr ausführlichen Vorreden enthalten zwar mancherlei wichtige Hinweise auf die Schicksale einzelner Manuskripte, doch konnte dort nicht der Ort sein, umfassende Untersuchungen darüber anzustellen, was gerettet worden ist und welche Verluste zu beklagen sind. Es ist das eine Arbeit, die eben noch zu leisten ist.

Freilich wird es wohl immer eine Unmöglichkeit bleiben, auch nur ungefähr anzugeben, welche Werke auf instrumentalem Gebiete z. B. verloren gegangen sind, da die Nachrichten, die wir hier von Mizler und anderen haben, viel zu unbestimmt lauten; es heißt nur, daß Bach viele Werke für Instrumente geschrieben habe.

Etwas besser steht es um die kirchenmusikalischen Werke. Hier haben wir die bestimmte Angabe, daß Bach fünf Passionen, fünf Jahrgänge Kirchenstücke usw. hinterlassen habe, so daß wir wenigstens annähernd die Zahl der verloren gegangenen Passionen und Kantaten feststellen können. Eine andere gewiß auch wichtige Frage ist die nach den einzelnen Jahrgängen der Kantaten: wie waren sie beschaffen, welche Werke gehörten ihnen an. In der folgenden Arbeit ist der Versuch gemacht, zunächst einen dieser Jahrgänge nach Mög-

lichkeit wiederherzustellen, wobei der Verfasser allerdings gewünscht hätte, öfter mehr geschichtlichen Boden unter den Füßen zu haben, anstatt sich mit Vermutungen und unsicheren Schlüssen begnügen zu müssen. Immerhin glaubte er die Veröffentlichung schon jetzt wagen zu dürfen, in der Hoffnung, daß manche Mitteilung interessieren und daß die Untersuchung zu weiteren Forschungen Veranlassung geben dürfte.

War seit Johann Kuhnaus Tode bis zur endgültigen Wahl Sebastian Bachs als Kantors der Thomasschule fast ein Jahr verflossen, so erfolgte die Ernennung von dessen Nachfolger um so schneller. Schon bei Lebzeiten Bachs, im Frühjahr 1749 hatte der sächsische Minister Graf Brühl während eines Aufenthaltes in Leipzig dem Ratsherrn und Vizekanzler Dr. Born seinen Kapelldirektor, Gottlob Harrer als zukünftigen Thomaskantor angelegentlich empfohlen und ihn auch am 2. Juni desselben Jahres mit einem Empfehlungsschreiben an den Rat zur Ablegung einer Probe nach Leipzig geschickt. Diese Probe fand alsbald statt.

„Den 8. Juni ward auf Befehl E. Edl. Hochweisen Raths dieser Stadt, welche meistens zugegen waren, auf dem großen musicalischen Concert-Saale im drei Schwanen aufm Brühl durch Jhro Excell. des Geheimbden Raths und Premier-Ministers Grafens von Brühl Capell-Director Herrn Gottlob Harrern Proba zum künftigen Cantorat zu St. Thomä, wenn der Capellmeister und Cantor Herr Sebastian Bach versterben sollte, mit größtem Applausu abgelegt"*)

Mochte es nun die Erinnerung an die Widrigkeiten der Wahlen vor 27 Jahren sein, oder gab vielleicht noch mehr der Eifer, dem mächtigen Grafen sich willfährig zu zeigen die Veranlassung dazu, bereits zehn Tage nach dem Hinscheiden Seb. Bachs, am 7. Aug. 1750 war der neue Thomaskantor einstimmig gewählt. Es mag genügen, die betreffenden Aktenstücke, die zum Vergleich mit der seinerzeit unter so schwierigen Verhältnissen erfolgten Wahl Bachs gewiß Interesse haben, im Anhange zu geben, da deren ausführlichere Behand-

---

*) Aus Riemers Tagebuche, abgedruckt bei Wustmann, Quellen zur Geschichte Leipzigs I, S. 438.

lung nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein soll. (Beilagen A. und B.)

Von der Witwe Bachs, Anna Magdalena, hat sich aus jenen für sie so schweren Tagen folgendes Schreiben an den Rat in den Akten erhalten:

Magnifici / HochEdelgebohrene HochEdle,
Vest / und Hochgelahrte / auch Hochweise, /
Hochgeehrteste Herren!

Nachdem es dem unerforschlichen Rath und Willen des sonst so liebreichen Vaters in Himmel gefallen meinen lieben Ehe-Mann den hiesigen Directorem der Music und Cantorem der Schule zu St: Thomae vor einigen Tagen durch seinen seel. Tod aus dieser Zeitlichkeit zu nehmen und mich daher in den betrübten Wittben Stand zu setzen; und denn von langen Zeiten her bey der Schule zu St. Thomae eingeführt, daß die Wittben derer verstorbenen Cantorum annoch das Gnaden halbe-Jahr nach dem Tode ihrer Ehemänner erhalten, solches auch meine antecessorin die Cunauin, und vor solcher die Schellin und deren Vorfahren genoßen: Als unterstehe mich Ew. Magnificenz Hoch Edelgebr: Hoch Edle und Hochw: Heereh unterthänig gehorsamst bittend hierdurch anzugehen: Dieselben geruhen, vermöge Dero angebohrene Leutseligkeit und Weltberühmten Gütigkeit solche hohe Gnade mir ebenfalls hochgeneigt angedeyen zu laßen: Als wofür Zeit Lebens mit aller ersinnlichen Hochachtung zu seyn mich bemühen werde Ew. Magnificenz Hoch Edelgeb: Hoch Edel: und Hochw. Herrl: dienstgehorsamste

Anna Magdalena Bachin
Wittwe*).

Wenn die hier erwähnten Gnadenhalbjahre damals auch noch keine gesetzliche Einrichtung waren, so war es doch, wie ja auch aus dem Gesuch zu lesen ist, zur Gewohnheit geworden, die Witwen der Schulkollegen zunächst nicht ohne jede materielle Unterstützuug zu lassen. Durch die schnelle Wahl des Nachfolgers hatte sich der Rat allerdings die Möglichkeit benommen, einige während einer längeren Vakanz der Kantorstelle etwa fällig werdende Gehalte der Witwe auszuzahlen und er ließ auch erst sorgfältig Nachrichten über früher gewährte Unterstützungen aus dem Tagebuche des Rektors Jakob Thomasius († 1676) und aus den Ratsakten sammeln, ehe es zu einer Entschließung kam. Dem Gesuche wurde

*) Ratsakten VII B 118 f. 43.

aber schließlich stattgegeben; die Witwe sollte das Gehalt für die beiden Quartale Crucis und Luciae erhalten, zumal der neue Kantor Harrer erklärt hatte, sich dies gefallen zu lassen, wofern dereinst seine Witwe dieses beneficium ebenfalls zu hoffen hätte*). Die Entscheidung des Rates wurde der Witwe mündlich mitgeteilt. Es ist hierüber, sowie über die gleichfalls mündlich an den Rektor J. A. Ernesti erfolgte Notifizierung der getroffenen Kantorwahl ein Protokoll in den Ratsakten vorhanden, das wegen seiner Wichtigkeit für unser Thema hier ebenfalls mitgeteilt sei:

„Den 29 Aug. 1750

Habe auf E. E. Hochw. Raths Verordnung dem Herrn Prof. und Rectori auf der Thomas-Schule, Ernesti, nebst dienstl. Compliment gemeldet, wasmaasen wohlgedachter Rath an des verstorbenen Cantoris an besagter Schulen H. Bachens Stelle, H. Harrern aus Dreßden angenommen, auch überdies resolviret habe, daß die verwitbete Frau Bachin ein halbes Gnaden-Jahr genießen, dargegen derselbe mit ihr den Umstand wegen derer Kirchenlieder**), wovon ermelder Frau Bachin ebenfalls Nachricht gegeben werden würde, ausmachen möchte. Der H. Prof. Ernesti danckte hierauf nebst Auftrag eines gehorsamsten Gegen-Compliments vor die gegebenen Nachrichten und versicherte, daß Er alles sowohl was den neuen Hn. Cantorem, als die verwitbete Frau Bachin anbeträffe, bestens besorgen wolle.

Eodem Als auch noie [d. i. nomine] E. E. Hoch. Raths der verwitbeten Frau, daß wohlgedachter Rath ihr auf ihr Ansuchen und in Ansehung ihrer Umstände ein halbes Gnaden Jahr zukommen laßen wolte, jedoch in Hofnung, daß sie sich den Umstand wegen derer Kirchenlieder**), wovon der Hr. Prof. Ernesti mit ihr sprechen würde, gefallen laßen dürffte, überdies daß sie wenn ihres verstorbenen Mannes Successor hierher kommen wollte***), vor selbigeu bey Zeiten ein oder ein paar Stuben räumen möchte, damit solche renoviret werden könnten gemeldet worden; Hat gedachte Fr. Bachin: daß E. E. Hochw. Rath sie sich bestens empfehlen und vor der Gnade, so man ihr erzeigen wolte vielmahls bedancken, auch übrigens versprechen ließe, alles zu thun, was ihr möglich wäre.

Zur Antwort Act. uts.

Christian Ernst Haubold,
Registr. iur.

---

*) S. Beilage C.

**) Im Original nicht hervorgehoben.

***) Harrer war nach geschehener Wahl zunächst nach Dresden zurück gereist.

War es auch nicht gerade viel, was Anna Magdalena hier erhielt — für das Quartal 21 Thlr. 21 Gr. — so half es doch über die erste Zeit hinweg. Es kamen noch für beide Quartale zusammen 8 Scheffel Korn hinzu. Von den Akzidentien aus den Kirchen hat sie schwerlich etwas erhalten, da Harrer sein Amt bereits am 2. Oktober antrat und für gewisse Ausgaben, wie z. B. die Beleuchtung des Chores doch auch die dafür von der Kirche ausgesetzte Entschädigung erhalten mußte. Gar bald trat die Not an die verlassene Witwe heran. Auf ein nicht mehr vorhandenes Gesuch hin erhielt sie am 19. Mai 1752 noch 40 Thlr. ausgezahlt „wegen ihrer Dürfftigkeit auch einiger überreichten Musicalien". 1760 starb sie. Im Leichenregister ist zu lesen:

„Freytag d 29. Febr.
1/4*) Eine Allmos. Frau 59 Jahr Anna Magdalena geb. Wilkin, H. Johann Sebastian Bachs Cantoris an der Thomas Schule Witbe an der Haynstr. st. ♉ "

Aus dem Berichte des Registrators Haubold, in dem von „Kirchenliedern" die Rede ist, und aus der letzten Notiz wegen „einiger überreichter Musikalien" läßt sich schließen, daß Anna Magdalena, sehr wahrscheinlich durch den Rekor Ernesti, Kompositionen ihres Mannes dem Rate hat anbieten lassen, die dieser durch Gewährung des Gnadenhalbjahres zur Genüge bezahlt glaubte. Was waren das nun für „Kirchenlieder", die später — noch weniger deutlich — einfach „einige Musikalien" genannt werden? Es können doch wohl nur die glücklicherweise jetzt noch der Thomasschule in Stimmen erhaltenen Kantaten Seb. Bachs gemeint sein. Sie sind sämtlich über Kirchenlieder geschrieben. Der uns jetzt so geläufige Name Kantate war damals durchaus noch nicht so feststehende Bezeichnung für das, was man heute darunter versteht. Man kannte ihn zwar, bezeichnete aber damit mehr Stücke für Einzelgesang, während eine mehrstimmige Kantate meist „Concerto" genannt wurde. In älteren Musikalien-Katalogen der Thomasschule findet sich aber auch öfters der Ausdruck Stücke;

*) Bezieht sich auf die Art des Begräbnisses: eine Viertelleiche, wie arme Leute begraben wurden.

so heißt es z. B. in dem Verzeichnis der 1712 der Witwe des Kantors Joh. Schelle abgekauften Noten „Advent Stücke", „Sonntag-Stücke von Weihnachten bis Ostern" usw. Auch Mizler im Nekrolog und Forkel in der Biographie, reden, wie wir gleich sehen werden, von Kirchenstücken. Sehr wahrscheinlich werden die in Rede stehenden Kantaten Bachs als „Stücke über Kirchenlieder" bezeichnet und so sind sie im Protokoll schlechtweg Kirchenlieder genannt.

Bekanntlich hinterließ Seb. Bach „fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage"; so steht es in dem Nekrologe im 1754 erschienenen 4. Bande von Lor. Mizlers „Musikalischer Bibliothek." Forkel spricht in seiner 1802 veröffentlichten Biographie Seb. Bachs auch von fünf vollständigen Jahrgängen der Kirchenstücke, von denen Friedemann Bach als der ältere drei, Emanuel zwei Jahrgänge erhalten hätten. Es ist auch bekannt, daß namentlich der Anteil Friedemanns in alle Welt verstreut worden und so größtenteils verloren gegangen ist, daß aber Emanuels Besitz, wenn auch nicht mehr vollständig, so doch zum größten Teile in den Schoß der Berliner Königl. Bibliothek gerettet worden ist.

Bisher hat wohl noch niemand unternommen, die vorhandenen Kantaten so einzuordnen, daß die fünf Jahrgänge so wie sie etwa jeder einzelne für sich bei der Verteilung bestanden, wieder hergestellt würden. Es dürfte das eine schwere, z. Z. vielleicht eine unmögliche Arbeit sein. Wollte man z. B. einen Solokantaten-Jahrgang rekonstruieren, was wohl am nächsten läge, so würde das wahrscheinlich an dem Umstande scheitern, daß sich in Emanuels Nachlaß zwar viele Solokantaten, aber auch wieder für viele Sonntage zwei Chorkantaten befinden, so daß zur Durchführung der Konstruktion ein dritter Jahrgang als Besitz Emanuels angenommen werden müßte. Emanuel hatte aber für keinen einzigen Sonntag, wie der gedruckte Katalog seines Nachlasses ausweist, mehr als zwei Kantaten; die Solokantaten müssen also verschiedenen Jahrgängen eingereiht gewesen sein.

Was sich nun für das Ganze noch nicht tun läßt, läßt sich vielleicht für den der Thomasschule gehörigen Jahrgang

ausführen; und so soll denn versucht werden, seine Zusammengehörigkeit zu begründen und ihn womöglich durch etliche Stücke zu ergänzen.

Diese der Thomasschule gehörigen sog. Choralkantaten bilden einen leider nicht vollständigen Jahrgang vom 1. Advent bis zum 27. Sonntag nach Trinitatis. Es sind zusammen 44 Stück; demnach fehlen, da vom 2. bis 4. Advent und in der Passionszeit die Kirchenmusik in den Leipziger Hauptkirchen wegfiel, etwa 18 Stück. Daß es sich nicht um eine spätere Zusammenlegung handeln kann, sondern daß sie von vornherein sämtlich einen Jahrgang für sich gebildet haben, dafür spricht deutlich der glücklicherweise erhaltene, im XXXV. Bande der Großen Bachausgabe abgedruckte Brief Forkels an einen unbekannten Empfänger. Es heißt darin:

„... Die Sebast. Kirchenstücke betreffend. Ich habe den ganzen Jahrgang von Wilh. Friedem. B. im Hause gehabt und zwar gerade denjenigen, der so vortrefflich über Choralmelodien gearbeitet ist. Friedemann Bach war damals in großer Noth und forderte von mir für den eigenthümlichen Besitz des Jahrgangs 20 Louisd'or, für die bloße Durchsicht aber 2 Louisd'or. Ich war damals nicht reich genug, um auf einmal 20 Ld'or anzulegen, die 2 Ld'or aber konnte ich tragen. Hätte ich das Ganze in diesem halben Jahre abschreiben lassen wollen, so würde es mich mehr als 20 Ld'or gekostet haben. Ich beschloß daher mir einige der allervorzüglichsten Stücke für meine 2 Ld'or Communicationsgebühren selbst aus diesem Jahrgange abzuschreiben. Ich besitze demnach jetzt nur 2 Stück über die Choräle: Es ist das Heil uns kommen her pp und: Wo Gott der Herr nicht bey uns hält. Beyde Stücke sind außerordentlich schön. Der ganze Jahrgang .... wurde hernach aus Noth für 12 Thaler verkauft. Ich weiß aber jetzt nicht, wohin er gekommen ist."

Die beiden hier erwähnten Kantaten befinden sich in Stimmen heute noch in der Bibliothek der Thomasschule. Die Sache wird sich so verhalten haben: Bei der Erbteilung ließen die Söhne die Stimmen des Choralkantaten-Jahrgangs der Mutter, während Friedemann die Partituren an sich nahm. Für beabsichtigte Aufführungen waren die Stimmen der wichtigere Teil und Aufführungen ohne Partitur war nichts ungewöhnliches. Es mußte doch der Familie daran liegen, daß den Nachfolgern Seb. Bachs die Möglichkeit geboten war, Werke des großen Meisters aufzuführen. Ob das geschehen ist, läßt

sich freilich z. B. bei Gottlob Harrer nicht nachweisen. Harrer wandelte ganz andere Bahnen, wenngleich ihm Pietät und Respekt vor seinem großen Vorgänger nicht abgesprochen werden können. Es scheint wenigstens, daß er Bachsche Werke für seine Privatbibliothek gesammelt hat. Aber anderseits ist auffällig, daß die erste Abschrift oder Zusammenstellung einer Partitur aus den Choralkantaten-Stimmen seines Präfekten C. F. Penzel*), der auch der interimistische musikalische Leiter des Thomanerchores nach Harrers frühzeitigem Tode war, vom 25. Juli 1755 datiert. Am 9. Juli war Harrer gestorben. Mit größtem Eifer stellte Penzel, gelegentlich auch die Nacht zu Hilfe nehmend, eine Reihe Partituren zusammen, wohl zum Zwecke der Aufführung, denn die Abschrift verschiedener Kantaten erfolgte in diesem Jahre öfter 8—14 Tage vor dem Eintreten der dazu passenden Perikope. Man kann hieraus schließen, daß Partituren in der Schulbibliothek nicht vorhanden waren, daß Harrer, der zwar selbst Bachsche Originale gesammelt haben soll und Abschriften gemacht hat, doch den Schatz der Stimmen ängstlich verschlossen gehalten hat, sonst hätte Penzel nicht gerade erst nach dem Tode Harrers angefangen Partiturabschriften zu machen. Auch der spätere Thomaskantor J. G. Schicht († 1823) setzte, nebenbei bemerkt, eine ganze Reihe Bachscher Kantaten in Partitur und zwar fast ausschließlich solche aus dem Choralkantaten-Jahrgang der Schule. Aufgeführt hat er freilich nachweislich keine einzige. (Erst von Schichts Kantorat an (1810) lassen sich die aufgeführten Kirchenmusiken des Thomanerchores lückenlos verfolgen.)

Es ist hier wohl der Ort, über das, was die Thomasschule je an Bachschen Originalen besessen haben mag, einige Worte zu sagen, um so mehr, als namentlich in älteren Jahrgängen

*) P. war am 25. Nov. 1737 in Oelsnitz i. V. geb., besuchte die Thomasschule als Alumnus v. 1751—56. Ernesti schreibt in der Matrikel über ihn: doctus iuvenis, sed ad deteriora flexus, et ob eam causam abiit, cum mallet dimitti, quam puniri. Er studierte dann in Leipzig fünf Jahre Theologie und wurde 1765 Kantor in Merseburg, wo er 1805 starb.

der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung sich Äußerungen finden, in der Thomasschule sei früher manches vorhanden gewesen, was ihr mit der Zeit, doch wohl auf unerlaubte Weise, weggekommen sei. Daß der Choralkantaten-Jahrgang früher allerdings vollständiger gewesen sein muß, das läßt sich unschwer nachweisen; aber der Behauptung, daß die Schule früher mehrere Jahrgänge Kantaten und noch viele andere Kompositionen Sebastians in ihrer Bibliothek verwahrt habe, muß entgegen getreten werden.

Im Vorwort zum thematischen Verzeichnis der ersten 120 Kantaten Bachs (B. A. XXVII[2]) stellt A. Dörffel die Stellen der genannten Zeitung, die von Bachschem Notenmaterial handeln, zusammen. Im Januar 1803 wird über das wöchentliche Konzert auf der Thomasschule gesprochen; es heißt da u. a.:

„Ein wahres Verdienst hat sich Herr Musikd. Müller [August Eberhard M. Cantor der Th. Sch. von 1800—1810] . . . dadurch erworben, daß er den reichen Schatz der Kirchenkantaten seines großen Vorfahren an dieser Schule, des unvergeßlichen Sebastian Bach, aus der Verborgenheit hervorrief und mehrere davon in diesem Concert (einige auch in den Kirchen) aufführte. Sehr wenige, auch von den gründlichsten Kennern der Werke Bachs wissen von diesen seinen Arbeiten, außer vom Hörensagen. Ihre Anzahl, alle von Bachs eigener Hand in der Bibliothek der Schule, steigt über hundert . . . .“

Es werden hier auch zwei Kantaten mit Namen genannt: „O Ewigkeit, du Donnerwort“, (B. A. 20) und „Mache dich mein Geist bereit“ (B. A. 115), die im Konzert oder in den Kirchen aufgeführt worden sind. Außerdem läßt sich eine Aufführung der Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“ (B. A. 135) am Sonntag Sexages., den 10. Febr. 1805 als Kirchenmusik nachweisen.

Möglicherweise hat A. E. Müller noch eine ganze Anzahl Kantaten Bachs aufgeführt, wir können dem nur nicht nachkommen, weil es an Aufzeichnungen fehlt. Die Berliner Musikal. Zeitung gibt nur für ungefähr 1½ Jahre Bericht über Müllers Kirchenmusikaufführungen. Eine weitere Nachricht findet sich im Jahrgang 1830 der genannten Zeitung:

„Alle diese [Passionswerke] und eine große Menge anderer kirchlicher Werke sind damals von ihm [Bach] selbst mit einem vortrefflich geübten Chore aufgeführt worden, die meisten blieben im öffentlichen

Gebrauch bis auf Doles, und nach dem Tode desselben ist bis heute nur eine Anzahl Motetten u. dergl. (etwa 12) alljährlich zu Gehör gebracht worden. Es ist gewiß, daß mehre Jahrgänge von Sebastian's Kirchencompositionen der Sammlung der hiesigen Thomasschule eigenthümlich blieben .... Daß aber leider schon vor dem Amtsantritte des sel. Schicht (April 1810) alle Partituren Seb. Bach's bis auf drey, eine Festcantate und zwey Kirchenstücke, mit Bach bezeichnet, aus der hiesigen Thomaner Schulbibliothek verschwunden sind, ist eine beklagenswerthe Gewißheit. Gar nichts ist weiter vorhanden als ein unvollständiger Jahrgang von 44 Nummern, aber ohne Partitur, nur in ausgeschriebenen Stimmen. So unverzeihlich damit umgegangen worden ist, so wenig nutzt jetzt eine Untersuchung auf wessen Rechnung das Meiste zu schreiben wäre."

Die erste dieser beiden wichtigen Mitteilungen soll von Fr. Rochlitz herrühren, die zweite ist von dem späteren Redakteur G. W. Fink. Was Fink schreibt, geht aber zum Teil zurück auf einen Aufsatz, den Rochlitz über die Bachsche Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott" (B. A. 80) in der All. Musikal. Zeitung 1822 veröffentlichte und dann im 3. Bande seines Sammelwerkes „Für Freunde der Tonkunst" 1829 neu herausgab. Hier heißt es in einer Anmerkung S. 364:

„... Er selbst, der Verf., [Rochlitz] hat alle drei [Passionen] als Knabe, aus Doles' reicher Sammlung, noch mitgesungen. Von Cantaten über Kirchenchoräle, wie die oben angeführte, [Ein feste Burg] enthielt diese Sammlung sechs und zwanzig. Andere Kirchencantaten hat Bach weit über hundert geschrieben. Wo ist dies Alles hin? Wenigstens für das, was von diesen kostbaren Denkmalen vielleicht in bestäubten Winkeln der Bibliotheken noch vorhanden seyn mag, bedürfen wir eines Boisseré, der dafür thut, was dieser für die, jenen Musikwerken in aller Hinsicht nahe verwandten Gemälde gethan hat..."

Der letzte Satz ist mit beigefügt worden, um zu zeigen, daß Rochlitz hier nicht gemeint haben kann, die „weit über hundert" Kirchenkantaten seien in der Bibliothek der Thomasschule gewesen. Fink macht aber daraus „mehrere Jahrgänge" die der Thomasschule eigentümlich blieben. Freilich spricht die Mitteilung von 1803 von über hundert Kantaten, alle von Bachs eigener Hand, die in der Bibliothek der Schule seien. Aber wenn diese Angabe, wie wahrscheinlich ist, von Rochlitz herrührt, so darf man ihr von vornherein mit Mißtrauen begegnen. Schon die Mitteilungen von 1829 und 1803 widersprechen einander: hier über hundert in der Schulbibliothek,

dort die Erwähnung, daß Bach „über hundert geschrieben“ habe.

Um zur Klärung dieser Zweifel und Widersprüche einiges beizutragen, sei dem Verfasser gestattet etwas weiter auszuholen und das Schicksal verschiedener Kantatenhandschriften zu verfolgen, wobei gleich bemerkt sei, daß eine sichere Beantwortung der mancherlei Fragen, die hier auftauchen, durchaus nicht gegeben werden kann. Immerhin hat sich im Laufe der Untersuchung manches eingefunden, was der Mitteilung wert ist und als Anhalt für spätere weitere Forschung dienen kann.

Die ältesten Mitteilungen über Seb. Bachs Kompositionen, besonders über seine Kirchenmusik geben die „Verzeichnisse Musicalischer Werke — — welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden sind,“ herausgegeben von Jm. Breitkopf u. Sohn, Leipzig. Die erste Ausgabe 1761, dann 1764, 1769, 1770 und 1780. In diesen Verzeichnissen finden sich neben vielen anderen Kompositionen Bachs, als Motetten, Messen, Sanktus usw. auch 33 Kantaten angeführt. Es sind, in möglichster Kürze bezeichnet, folgende:

Verz. 1761.

1. Widerstehe doch der Sünde,
2. Nun komm, d. Heiden Heiland,
3. Sehet welch' eine Liebe,
4. Ich freue mich in dir,
5. Schau lieber Gott,
6. Mein liebster Jesu ist verl.,
7. Meinen Jesum laß ich nicht,
8. Gedenke Herr, wie es uns,
9. Nimm, was dein ist,
10. Ich hab in Gottes Herz,
11. Ich habe Lust zu,
12. Jesus nahm zu sich,
13. Alles was von Gott geboren,
14. Herr Christ der einig,
15. Erschallet ihr Lieder,
16. Gott der Hoffnung,
17. Gott segnet noch die treuen,
18. Lobt ihn mit Herz u. Mund,
19. Siehe zu, daß deine Gottesfurcht,
20. O Wunderkraft,
21. Wo soll ich fliehen hin,
22. Du Friedefürst,
23. Es reifet euch,
24. Die Himmel erzählen,
25. Das ist je gewißlich wahr,
26. Gottes Zeit,
27. Schmücke dich,
28. Schwingt freudig,
29. Siehe der Hüter Israel,

Verz. 1764:

30. Lobet Gott in s. Reichen,

Verz. 1770:

31. Wo zwey u. drey versammelt sind,
32. Gesegnet ist die Zuversicht,
33. Mein Herze schwimmt in Blut.

Von diesen 33 Kantaten sind nur sieben (Nr. 2, 4, 7, 10, 20, 21 u. 22) Choralkantaten, die sich auch auf der Thomasschule noch vorfinden. Nr. 14, „Herr Christ, der einig“ ist

jedenfalls ein unechtes Werk, während Nr. 20 der echten Kantate gleichen Anfangs angehört; es fehlt ihr nur der erste Chor. Nr. 17 u. 24 sind die beiden Teile ein und derselben Kantate „Die Himmel erzählen“; merkwürdigerweise ist der erste Teil als „Festo Reform.“ bezeichnet, während der zweite Teil die richtige Perikope D. II. p. Tr. hat: Ein Beweis mehr, daß die zweiteiligen Kantaten für gewöhnlich in Leipzig nicht vollständig aufgeführt worden sind. Nr. 31 ist aus der Kantate „Am Abend desselbigen Sabbaths“. Nr. 11, 29, 32 und 33 sind verloren gegangen. Bei Nr. 8, 16 u. 18 ist die Echtheit fraglich oder vielmehr sehr unwahrscheinlich. Eine überraschende Tatsache hat sich bei Vergleichung dieses Breitkopfschen Verzeichnisses mit einem in der Berliner königlichen Bibliothek befindlichen Verzeichnisse der in der Amalienbibliothek des Joachimsthaler-Gymnasiums vorhandenen Bach-Partituren (zumeist Abschriften) herausgestellt: nicht weniger als 26 Kantaten sind beiden Verzeichnissen gemeinsam. Das kann unmöglich ein Zufall sein. Wenn Kirnberger, der für die Prinzessin Amalie die Kantaten sammelte, sie nicht direkt von Breitkopf bezogen hat — was ja ganz gut möglich ist —, so müssen sie doch auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Kaum eine davon wird in Emanuels Katalog genannt, so daß sie also in den Originalen auf Friedemanns Anteil zurückweisen. Nun handelt es sich aber sowohl bei der Amalienbibliothek wie bei dem Verzeichnisse von Breitkopf um Abschriften, und da könnte man zunächst annehmen, daß sie aus Harrers Privatbibliothek stammten, die vielleicht von Breitkopf angekauft wurde. Harrer starb früh, hinterließ eine Witwe in dürftigen Umständen mit drei kleinen Kindern. Was sollte ihr die Bibliothek nützen? Auch enthalten die Verzeichnisse Breitkopfs so auffällig viel Werke Harrers und anderer Leipziger und Dresdner Komponisten, daß diese Annahme einige Berechtigung erhält. Anderseits fehlen aber bei Breitkopf wieder die Kantaten „Komm, du süße Todesstunde,“ von der Harrer das Original besaß, und „Bringet dem Herrn Ehre,“ von der eine Abschrift Harrers noch jetzt vorhanden ist. Eine weitere Möglichkeit sei noch kurz erwähnt, nämlich, daß es sich um einen

Besitz von Anna Magdalena handeln könnte, den diese treue Frau, die ja vielfach die Kopistin ihres Mannes war, trotz ihrer großen Armut sorgsam bis zu ihrem Tode hütete. Dann mag die Tochter in ihrer bittern Not sich dieser Schätze entäußert haben. Die Zeit stimmt zu dieser Annahme ganz gut, und warum sollten der Witwe nicht einige Abschriften geblieben sein, die möglicherweise von ihrer Hand waren? Man wird wenigstens zugeben, daß es sich so verhalten haben kann.

Auf die Gefahr hin, etwas von unserer eigentlichen Aufgabe abzuschweifen, soll dabei noch eine weitere Tatsache festgestellt werden. Außer den 26 gemeinsamen Kantaten findet sich in Breitkopfs Verzeichnis noch die allbekannte schöne Altarie „Schlage doch, gewünschte Stunde" angeführt. Für die Ausgabe der Bachgesellschaft ist eine Abschrift der Amalienbibliothek die einzige Quelle gewesen. Nun beachte man die Art, wie diese Arie in dem Verzeichnisse von Breitkopf angeführt ist. Die Überschrift der betr. Abteilung ist:

6. Geistliche Gelegenheits Cantaten
a Brautmessen u. Trauungs-Cantaten.
(4 Stück, von Altnikol, Scheibe u. 2 Brautmessen ohne Verfasser.)

dann folgt diplomatisch genau:

b. Trauer-Cantaten.

Bach, J. S. Capellm. und Musikdirektor in Leipzig, Trauer-Cantate: Gottes Zeit ist die allerbeste à 2 Flauti, 2 Viole da Gamba 4 Voci e Fondamento a 1 Thlr. 8 Gr.

Trauer-Cantate: Mein Gott nimm die gerechte Seele, à 2 Oboi d'Amore, 2 Violini, Viola, Fagott. oblig. 4 Voci, Fondam. a 1 Thlr.

Trauerarie: Schlage doch gewünschte Stunde, à Campagnella, 2 Violini, Viola, Alto solo, Basso. à 12 Gr.

Wer flüchtig hinsieht, hält alle drei Werke für Bachsche. Nun steht aber in dem Verzeichnis stets ein Strich statt des Namens, wenn mehrere Werke ein und desselben Verfassers angeführt sind; wo aber der Verfasser unbekannt ist, fängt der Gattungsname — Brautmesse, Trauer-Kantate, Kommunions-Kantate — jedesmal gleich links die Zeile an. Die zweite und dritte Komposition sollen also nach dem Verzeichnis gar nicht von Sebastian sein. Wenn nun beide Verzeichnisse in dem kaum anzuzweifelnden Verhältnis zueinander stehen, so

wird — um noch eins anzuführen —, die Kantate zum 20. Sonntag n. Trin. „Schmücke dich" in beiden Verzeichnissen nur Kommunions-Kantate genannt — dann könnten diejenigen vielleicht im Rechte sein, die die gen. Arie bei aller Schönheit nicht für ein Werk des Meisters haben gelten lassen wollen. Der Joachimsthaler Katalog der Berliner Bibliothek nennt noch 14 weitere Kantaten, die Kirnberger auf anderem Wege gesammelt haben mag. Vollständig ist dieser Katalog nicht, denn die Bachausgabe nennt noch zwei Abschriften die im Katalog fehlen, darunter die eben erwähnte Altarie, während andere Abschriften wieder in die Bachausgabe übergegangen sind. Es mag noch bemerkt werden, daß möglicherweise Breitkopf die Kantaten von Kirnberger zum Vertrieb bezogen hat. Kirnberger wurde 1754 der Lehrer der Prinzessin Amalia; das Breitkopfsche erste Verzeichnis erschien, wie schon bemerkt, 1761. Weiteres muß eingehenderer Untersuchung überlassen bleiben.

Unter den obengenannten 33 Kantaten befindet sich, von einer einzigen Ausnahme (Nr. 2) abgesehen, keine, die der Präfekt Penzel nochmals abgeschrieben hätte. Dessen noch vorhandene Kantaten-Abschriften sind folgende:

1	Was frag ich nach der Welt*	kopiert:	23.	Juli	1755.
2	Wo Gott der Herr nicht bey uns*	"	24.	"	"
3	Nach dir Herr, verlanget mich	"	25.	"	"
4	Lobe den Herren, d. mächtigen*	"	27.	"	"
5	Herr Jesu Chr., du höchstes	"	29.	"	"
6	Nimm von uns, Herr*	"	M.[ense]	"	"
7	Wachet auf, ruft uns*	"	10.	Aug.	"
8	Jesu nun sei gepreiset*	"	24.u.26.	"	"
9	Ich ruf zu dir Herr J. Chr.*	"	15.	"	"
10	Allein zu dir, Herr J. Chr.*	"	25.*)	"	"
11	Was Gott thut*	"	25.*)	"	"
12	Uns ist ein Kind geboren	"	8.	"	"
13	Erhalt uns Herr*	"	10.	Mai	1756
14	Man singet mit Freuden	"	12.	"	"
15	Mit Fried u. Freud*	"	ohne Datum		

*) Hier sind die Daten vielleicht nicht ganz richtig angegeben; 5 wird leicht mit 3 verwechselt, vielleicht soll es einmal 23. Juli heißen. Vgl. B.-A. 30 Vorwort XXXIII, wo ganz sicher falsch gelesen ist, es muß dort 1755, nicht 1753 heißen.

16 Der Herr ist mein getreuer H.*	kopiert:	ohne Datum
17 Ich freue mich in dir*	"	" "
18 Nun komm, der Heiden*	"	15. Juni 1761
19 In allen meinen Thaten	"	ohne Datum
20 Ich lasse dich nicht	"	" "
21 Sehet wir gehn hinauf	"	" "
22 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	"	Lipsiae M. Oct. 1768
23 Der Friede sei mit Dir	"	Merseburg 12. Juli 1770
24 Es ist nichts gesundes	"	" 25. Aug. 1770.

Die mit einem * bezeichneten Kantaten befinden sich noch heute in Stimmen auf der Thomasschule. Soweit sie ohne Datum sind, liegt es nahe, anzunehmen, daß sie auch in der ersten Zeit kopiert sind. Die fieberhafte Eile, mit der Penzel namentlich am Anfang die Partituren anfertigte, zeigt schön die große Verehrung, die er für den Meister hegte. Daß das Abschreiben plötzlich stockt, erklärt sich aus der Art seines Abganges von der Schule. Von den 18 ersten Abschriften gehören nur vier unserm Jahrgang nicht an. Nr. 5 läßt sich leicht einreihen, da sie dem 11. Sonntag n. Trin. angehört, und eine Kantate für diesen Tag fehlt. Die Nr. 3, 12 u. 14 lassen sich freilich unserm Jahrgang nicht einordnen, aber es dürfte doch kaum angehen, aus ihrem Vorhandensein auf einen zweiten Jahrgang im Besitz der Schule zu schließen. Warum sollte er gerade so viele der einfacheren Choralkantaten kopiert haben, wenn ihm ein anderer Jahrgang noch zu Gebote stand, und warum sollte sich von diesem Jahrgang auch nicht ein Blatt in der Schule erhalten haben?

Es ist eben jetzt nicht nachzuweisen, wo Penzel die Vorlagen für diese drei Kopien gefunden hat, von denen übrigens eine (Nr. 12) verloren gegangen ist. Ebensowenig kann etwas über die anderen Abschriften gesagt werden, von denen, soweit sie datiert sind, nur „Gottes Zeit" nachweisbar in Leipzig kopiert ist und zwar zu einer Zeit, wo Penzel schon längst in Merseburg angestellt war. „In allen meinen Taten", zu welcher Kantate Emanuel die Stimmen besaß, war in Original-Partitur 1820 in Leipzig, weiter zurück läßt sie sich nicht verfolgen.

Es folgt hier das Verzeichnis der Thomasschul-Kantaten nach dem Kirchenjahr, zugleich mit Angabe der Hauptbesitzer

der Originalpartituren, soweit sie noch vorhanden sind. Dem mannigfach wechselnden Besitz der Partituren nachzugehen, ist nicht beabsichtigt. Es genügt zu bemerken, daß das Ganze in der Hauptsache unter zwei verdiente Sammler, Kapellmeister M. Hauser, dem Freunde M. Hauptmanns, und Prof. Rudorff (dessen Bachiana wohl Erbschaft eines Vorfahren, des Geh. Rates Pistor sind) verteilt war. Jetzt ist wohl fast alles in der Königl. Bibliothek vereint, der einzelne Partituren schon früher angehörten. „Berlin" bedeutet die Königl. Bibliothek daselbst. Die in Klammern gesetzten Zahlen geben die Nummern der Bachausgabe an.

		Besitzer d. Orig.-Part.
1. Advent:	Nun komm, d. Heiden Heiland (62)	Hauser
1. Weihnachtstag.	Gelobet seist du (91)	Hauser
2. "	Christum wir sollen (121)	Hauser
3. "	Ich freue mich in dir (133)	Hauser
Sonntag nach Weihn.	Das neugeborne Kindelein (122)	"
Neujahrstag.	Jesu nun sei gepreiset (41)	"
Sonntag n. Neujahr.	Ach Gott, wie manches Herzeleid II (58)	"
Epiphaniasfest.	Liebster Imanuel (123)	"
1. Sonnt. n. Ep.	Meinen Jesum laß ich nicht (124)	"
2. " " "	Ach Gott wie mancher I (3)	"
3. " " "	fehlt	
4. " " "	Wär Gott nicht mit uns (14)	"
Mariä Reinigung.	Mit Fried und Freud (125)	"
Septuagesimä.	Ich hab in Gottes Herz u. Sinn (92)	"
Sexagesimä.	Erhalt uns Herr bei d. Wort (126)	fehlt
Estomihi.	Herr Jesu Christ wahr'r Mensch (127)	Hauser
Mariä Verkünd.	Wie schön leuchtet (1)	fehlt
Osterfest.	Christ lag in Todes Banden (4)	fehlt
1. Ostertag.	fehlt	
2. Ostertag.	fehlt	
3. Ostertag.	fehlt	
Quasimodogeniti.	fehlt	
Misericordias D.	Der Herr ist m. getreuer Hirt (112).	Frau M. Hoffmeister.
Jubilate.	fehlt.	
Kantate.	fehlt	
Rogate.	fehlt	
Himmelfahrt.	fehlt	
1. Pfingsttag.	fehlt	
2. "	Also hat Gott die Welt geliebt (68)	fehlt
3. "	fehlt	
Trinitatisfest.	Gelobet sei der Herr (129)	fehlt
1. Sonnt. n. Trin.	O Ewigkeit du Donnerwort I (20)	Rudorff

		Besitzer d. Orig.-Part.
2. Sonnt. n. Trin.	Ach Gott vom Himmel sieh darein (2)	Rudorff
Johannisfest.	Christ unser Herr zum Jordan kam (7)	fehlt
3. Sonnt. n. Trin.	fehlt	
4. " " "	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Chr. (177)	Berlin
5. " " "	Wer nur den lieben Gott (93)	fehlt
6. " " "	Es ist das Heil (9)	fehlt
Mariä Heimsuchung.	Meine Seel' erhebt den Herrn (10)	Rudorff
7. Sonnt. n. Trin.	Was willst du dich betrüben (107)	fehlt
8. " " "	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (178)	fehlt
9. " " "	Was frag' ich nach der Welt (94)	Berlin
10. " " "	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott (101)	fehlt
11. " " "	fehlt	
12. " " "	Lobet den Herren, den mächtigen König (137)	fehlt
13. " " "	Allein zu dir, Herr Jesu Chr. (33)	Schubring.
14. " " "	Jesu, der du m. Seele (78)	fehlt
15. " " "	Was Gott thut, das ist (99)	Berlin — Wagener
16. " " "	Liebster Gott, wann werd' ich sterben (7)	fehlt
17. " " "	Ach lieben Christen, seid getrost (114)	Rudorff
18. " " "	Herr Christ, der ein'ge Gottessohn (96)	Berlin
19. " " "	Wo soll ich fliehen hin (5)	Rudorff
20. " " "	fehlt	
21. " " "	Aus tiefer Noth (38)	fehlt
22. " " "	fehlt	
23. " " "	Wohl dem, der sich auf seinen Gott (139)	fehlt
24. " " "	Ach wie flüchtig (26)	Berlin
25. " " "	Du Friedefürst, Herr Jesu Chr. (116)	Rudorff
26. " " "	fehlt	
27. " " "	Wachet auf ruft uns d. Stimme (140)	fehlt
Michaelisfest. fehlt		
Reformationsfest. fehlt		
Ratswahl. fehlt.		

Es fehlen also dem Jahrgang die Stimmen von 19, oder wenn man für das Osterfest bloß zwei fehlende Kantaten annimmt, von 18 Kantaten. Wenn auch der Jahrgang sich nicht vollständig wird wiederherstellen lassen, so können doch einige Lücken ausgefüllt werden. Für den 3. Epiphanias-Sonntag liegen zwei Choralkantaten vor: „Herr wie du willst" (73] und „Was mein Gott will" (111); davon gehörte die zweite zweifellos unserem Jahrgange an. Die Originalpartitur und 11 Originalstimmen besaß Hauser, während die erste Kantate aus Emanuels Nachlaß stammt, also nicht den Friedemannschen Choralkantaten angehört haben kann. Für die zwei Ostertage und die übrigen Sonntage der Osterzeit sind

überhaupt keine Choralkantaten erhalten geblieben. Nur die Himmelfahrtskantate „Auf Christi Himmelfahrt allein“ (128) kann eingefügt werden. Die Originalpartitur besitzt Prof. Radecke (früher gehörte sie Hauser), sie stammt von Friedemann; die Originalstimmen besaß wieder Hauser. Auch die zwei Pfingstkantaten sind wohl für immer verloren, doch läßt sich die Trinitatiszeit durch vier Kantaten ergänzen. Für den 3. Sonntag n. Trin. gibt es überhaupt nur eine Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“ (135). Es genügt hier festzustellen, daß in der Berliner Königl. Bibliothek eine Partiturabschrift bewahrt wird, die am Schluß den Vermerk trägt: „Aus den Stimmen in Partitur geschrieben von C. G. W. Wach *). Leipzig im Februar 1803.“ Die Stimmen haben zweifelsohne dem Jahrgang der Schule angehört, zumal auch eine Partiturabschrift von Doles existiert. Auch die Originalpartitur ist zuerst, d. h. Anfang des 19. Jahrhunderts in Leipzig gewesen, jetzt ruht sie in der Leipziger Stadtbibliothek **). Man erinnere sich auch, daß um 1803 eine Kirchenaufführung dieser Kantate in Leipzig stattfand.

Die Choralkantate des 11. Sonntag n. Trin. ist „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (113). Die Originalpartitur besitzt Prof. Rudorff, eine Partiturabschrift von Doles besaß Prof. Rust, frühere Besitzer waren demnach wohl sicher Friedemann bzw. die Thomasschule. Die Zugehörigkeit der Kantate für den 20. Sonntag n. Trin. „Schmücke dich o liebe Seele“ (180) läßt sich nur wahrscheinlich machen. Früherer Besitzer der Originalpartitur war F. Mendelssohn-Bartholdy, dem sie, wenn ich recht unterrichtet bin, M. Hauser schenkte. Hauser behielt eine Abschrift, wie er glaubte, von Emanuels Hand. Der Hausersche Bachbesitz stammt aber, so ist mir schon in meiner Jugend erzählt worden, hauptsächlich aus Leipzig. Die Kantate wurde auch schon 1761 dort im Handel vertrieben. 22. Sonntag n. Trin.: „Mache dich mein Geist bereit“ (115),

*) Wach war Kontrabassist im Leipziger Stadtorchester.

**) Die letzte Besitzerin, Frl. Mariane Karthaus hat sie zum Besten einer Stiftung für die Alumnen der Thomasschule vor einigen Jahren an den Rat der Stadt Leipzig verkauft.

Originalpartitur: Prof. Rudorff, Partiturabschrift nach den Stimmen (!) (von Doles?): Prof. Rust genügende Beweise für die Zugehörigkeit auch dieser Kantate zum Kirchenlieder-Jahrgang. Eine Choralkantate zum 26. Sonntag n. Trin. gibt es nicht mehr. Von einer Michaeliskantate, „Herr Gott dich loben alle wir" (130) läßt sich nur sagen, daß sie sich nicht in Emanuels Nachlaß befand. Die Originalpartitur besaß Prof. Bargiel. Dieser hat sie doch wohl von der Rudorffschen Familie erhalten. Die Originalstimmen aus Nägelis Nachlaß stammend, sind in der Welt verstreut.

Ebenso hat man keine Sicherheit bezüglich der Reformationskantate „Ein feste Burg" (80). Es fehlen alle Originale. Von den vorhandenen Abschriften ist eine von Friedemann, die bloß den ersten Chor enthält, aber diesen, wie man meint, allein in seiner instrumentalen Vollständigkeit wiedergibt. Hier soll eine ketzerische Ansicht ausgesprochen werden: ich halte die drei Trompeten und Pauken im ersten Chor für eine Zutat Friedemanns, der das Werk vielleicht für eine akademische Feier mit großem Chore so glänzend gestaltete. Aber diese Trompeten mit ihren ganz unsebastianischen Fanfaren machen im Chor und Orchester, wie man zu sagen pflegt, alles tot. Gewiß verwendet Sebastian bei Festmusiken auch reichlich Blechinstrumente, aber diese erdrücken den Chor nicht, sondern treten meist im Zwischenspiel auf. (Man sehe die Kantaten 74, 79 usw.) Dazu kommt noch folgendes: Friedemann besaß jedenfalls die Originale zu diesem Werke, was schon dadurch höchstwahrscheinlich wird, daß alles verloren gegangen ist. Weshalb schrieb er sich da den ersten Chor ab? Wegen des lateinischen Textes? Wohl sicher nicht, es hätten ein paar neugeschriebene Singstimmen genügt, bei denen er sich an die Originalpartitur halten konnte; das wäre bequemer gewesen und für jene Zeit nichts Ungewöhnliches, wo man sich sogar öfters ohne Partitur behalf. Aber er arbeitete die Partitur um, fügte Trompeten und Pauken hinzu und ließ dafür die Oboen, die ursprünglich den Cantus firmus in der Oberstimme hatten, ganz weg: man hörte doch nichts mehr von ihnen. Wir besitzen also m. E. in der Ausgabe der Bachgesellschaft

den ersten Chor nicht in originaler Gestalt, sondern in einer Bearbeitung Friedemanns.

Eine Choralkantate für die Ratswahl hat es wohl kaum gegeben. Von den drei noch vorhandenen Ratswahlkantaten besaß Hauser die Originalpartituren von „Preise Jerusalem den Herrn" (119) und „Gott, man lobt dich in der Stille" (120). Da sich von der ersteren eine Abschrift in Schichts Nachlaß befand, so wäre es nicht unmöglich, daß diese Kantate dem Jahrgang in Stimmen beigelegen hat. Die sicheren Ergänzungen wären demnach folgende:

	Original-Partitur
3. Sonntag n. Epiph.: Was mein Gott will (111)	Hauser
Himmelfahrt: Auf Christi Himmelfahrt allein (128)	Hauser (später Prof. Radecke)
3. Sonnt. n. Trin. Ach Herr mich armen Sünder (135)	Frl. Karthaus (a. Leipzig)
11. „ „ „ Herr Jesu Chr., du höchstes Gut (113)	Rudorff
20. „ „ „ Schmücke dich, o liebe Seele (180)	früher Mendelssohn (wohl von Hauser)
22. „ „ „ Mache dich, mein Geist bereit (115)	Rudorff
Michaelisfest: Herr Gott dich loben alle wir (130)	Rudorff (später Bargiel)

Unsichere Ergänzungen:

Reformationsfest: Ein feste Burg (80)	fehlt
Ratswahl: Preise Jerusalem (119)	Hauser

Mindestens neun Kantaten des Jahrgangs sind also, wohl für immer, verloren.

Von den Originalpartituren des in Rede stehenden Jahrgangs sind im ganzen 32 bzw. 33 gerettet worden. Das ist verhältnismäßig viel, — von den beiden anderen Jahrgängen, die noch auf Friedemann kamen, werden jetzt zusammen schwerlich noch so viel Originalpartituren vorhanden sein. Wo kommen diese Partituren her? Welchen Weg haben sie auf ihrer Wanderung zurückgelegt, bis sie in den sicheren Hafen der Berliner Bibliothek gelangten?

Die Mitteilungen der Allgem. Musik. Zeitung und die Notiz aus dem 3. Band von Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" sprechen nicht eigentlich von Partituren, sie klingen zu allgemein und beziehen sich vielleicht nur auf das Stimmenmaterial. Es ist schon oben erwähnt worden, daß Aufföh-

rungen ohne Partitur in der alten Zeit nichts ungewöhnliches waren. Von den wenigen nachweisbaren Aufführungen Bachscher Kantaten nach dessen Tode fand die eine im September 1755 bei Gelegenheit des 200jährigen Jubelfestes des Augsburger Religionsfriedens statt. In einer schriftlichen Notiz über die Reihenfolge der aufzuführenden Stücke, die dem gedruckten Texte beiliegt, wird der „Präfekt" ausdrücklich als Aufführender genannt, „denn der Kantor war gestorben." Wenn auch kein Name genannt wird, so kann doch kein Zweifel sein, daß Penzel gemeint ist. Er führte die Kantate „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" nachmittags in beiden Hauptkirchen auf. Eine Partitur hat sich Penzel aber erst im Mai 1756 zusammengeschrieben*). Daß man der Thomasschule die Stimmen ließ — doch wohl zum Zwecke der Aufführung —, ihr aber doch die Partituren nicht mit übergab, spricht dafür, daß man Aufführungen ohne Partitur ganz gut für ausführbar hielt: Der Dirigierende saß mit einer Kontinuostimme am Cembalo. Besser war es freilich doch, eine Partitur zu haben, wie das der Eifer zeigte, mit dem Penzel solche herstellte. Auch Doles hat wohl seine Partiturabschriften zum Zwecke bequemeren Aufführens gemacht. Aber das sind keine Originalpartituren, von denen wir sprechen wollen. Man beachte nun folgendes.

Fr. Rochlitz, der sonst so vielfach verdiente Mann, steht bezüglich der Genauigkeit seiner geschichtlichen Angaben nicht gerade im besten Rufe. Aber daß er von Doles sagt, dessen Sammlung habe 26 Choralkantaten enthalten — diese genaue Angabe muß doch auffallen. Die Kantatenstimmen der Schule können nicht gemeint sein, deren gab es ja, zumal damals, noch viel mehr; auch kann Rochlitz das, was der Schule gehörte, nicht gut als „Doles' Sammlung" bezeichnen. Könnten diese 26 Kantaten nicht die Originalpartituren gewesen sein, die Doles für seine Privatbibliothek erwarb? Wir wollen dieser Möglichkeit nachgehen. Der oben (S. 49) mitgeteilte Brief

*) An jenem Feste wurden noch zwei zweiteilige Kantaten aufgeführt: „Halte was du hast" und „Jauchzet dem Herrn". Daß sie zu Bachs verloren gegangenen Kantaten gehören könnten, möchte zu bezweifeln sein.

Forkels ist zwar erst 1803 geschrieben, das Angebot Friedemanns muß aber schon in den Jahren 1771—74 erfolgt sein, denn damals lebte er in Göttingen, wo auch Forkel seinen Wohnsitz hatte. Der Ankauf kam wegen des geforderten hohen Preises nicht zustande und später wurde der Jahrgang aus Not für 12 Mk. verkauft. Doles war ein Jugendfreund Friedemanns, ihm mußte an dem Besitz der Partituren besonders viel liegen, und so wäre es möglich, daß er direkt oder indirekt den Jahrgang erwarb. Freilich sind 26 Kantaten kaum die Hälfte eines Jahrgangs, aber wenn nicht einmal Emanuel, der doch gewiß den geistigen Nachlaß des Vaters hütete, seine beiden Jahrgänge vollständig erhalten konnte — es fehlten ihnen 30 bis 40 Kantaten — so kann man sich leicht vorstellen, daß Friedemann, der immer in Not war, eine Perle nach der andern dem Kantatenschatz entnahm.

Vielleicht erwarb aber Doles erst aus zweiter Hand? Rochlitz war in den Jahren 1781—88 Alumnus der Thomasschule. Erst als reiferer Schüler, etwa als Präfekt wird er Kenntnis von den 26 Kantaten erhalten und sich diese Zahl, weil es sich um einen besonderen Schatz, um Originalpartituren handelte, gut gemerkt haben. Es ist das m. E. unbedingt glaubwürdig. Zählt man die Originalpartituren unseres Jahrgangs, die im Besitz von Hauser und Rudorff waren, zusammen, so erhält man, wenn die nur vermutungsweise beigezählte Ratswahlkantate, die ja auch nicht über einen Choral geschrieben ist, wegbleibt, die Zahl 26!

Es wurde schon erwähnt, daß mancherlei Umstände darauf schließen lassen, daß diese Partituren seinerzeit in Leipzig erworben worden sind; so hat es mir auch M. Hauptmann erzählt. Aber sie sind nicht Eigentum der Schule, sondern Privatbesitz der Kantoren gewesen. Weder in den Schulakten, noch in den Schulrechnungen findet sich eine Notiz, daß jemals Bachsche Manuskripte oder überhaupt Noten angekauft worden sind. Seit 1712, wo der Rat der Witwe des Kantors Schelle dessen nachgelassenen Notenvorrat abkaufte, ist der Schule durch Ankauf nichts wieder zugewendet worden, ausgenommen einige für die Kirche und den sonntäglichen Gottes-

dienst bestimmte Werke wie das Florilegium Portense, einige Choralbücher u. dgl. Erst 1868 erhielt der Kantor E. Fr. Richter bei seinem Amtsantritt vom Rate einige hundert Taler, um das für den Chor wichtige Notenmaterial aus der Hauptmannschen Privatbibliothek anzukaufen. Jeder Kantor hatte für die Noten zur Kirchenmusik selbst zu sorgen, sie blieben aber auch sein Privateigentum. Und so mag es gekommen sein, daß die Originalpartituren Bachs, falls solche jemals in der Schule gewesen sind, als Privatbesitz der Kantoren durch Kauf in die Hände von Sammlern gelangt und durch deren treues Behüten für die Gegenwart gerettet worden sind.

Um für das, was hier nur als Vermutung geäußert werden kann, eine bessere Begründung zu finden, habe ich eine lange Reihe Leipziger Auktions-Bücherkataloge, die sich, mit 1770 beginnend, auf der Leipziger Stadtbibliothek befinden und die als einstige Handexemplare der betr. Buchhändler (der Firma O. Weigel und ihrer Vorgänger) durch den Eintrag der Erstehungspreise besonders wertvoll sind, genau durchgesehen. Es sind oft Musikalien darinnen, aber von einer Bibliothek Doles, Hiller oder A. E. Müller findet sich keine Spur. Das ist um so bedauerlicher, als man auch sonst nichts über den Verbleib der drei Bibliotheken weiß. Von Doles besitzt die Schule einiges, was aber noch lange nicht den ganzen Vorrat seiner hinterlassenen handschriftlichen Werke ausgemacht haben kann; von Hiller und Müller ist so gut wie nichts vorhanden. Nur die reiche Schichtsche Bibliothek findet sich in der genannten Sammlung angezeigt. Sie wurde im Dezember 1832 versteigert. Hauser, der damals als Sänger an der Leipziger Oper engagiert war, erwarb daraus die eigenhändige Abschrift der Lukaspassion, die er für ein Werk Sebastians hielt, für 26 Thlr. 5 Gr., außerdem noch 17 Bachsche Kantaten in Abschriften von Penzel (!) und Schicht, die er mit 21 Gr. bis zu 2 Thlr. 5 Gr. das Stück bezahlte. Auffällig bleibt allerdings hier das Vorhandensein der Penzelschen Abschriften, die doch wohl, namentlich die in späteren Jahren gemachten, Eigentum Penzels geblieben sein müssen. Penzel starb 1805, also können seine Abschriften auch nicht gut früher in Schichts

Hand gekommen sein, der sie vielleicht aus dem Nachlaß erwarb.

Ist es nach dem bisher Gesagten nicht wahrscheinlich, daß irgendwelche Originalpartituren Bachs von vornherein der Thomasschule eigentümlich geblieben oder etwa später durch Kauf von ihr erworben worden sind, so bleibt allerdings noch die eine Möglichkeit bestehen, daß sie irgend einmal der Schule geschenkt worden sein könnten. Schenkungen von Notenmaterial sind der Thomasschule — der schola pauperum! — gelegentlich zugekommen, so erhielt sie 1825 z. B. die Bibliothek des verstorbenen Gewandhaus-Kapellmeisters Christian Schulz testamentarisch vermacht. Schulz war Alumnus der Thomasschule unter Doles gewesen. Aber es nimmt doch wunder, daß über eine Schenkung Bachscher Originale, wenn sie wirklich erfolgt sein sollte, sich nicht die geringste Notiz in den Akten oder sonst auffinden läßt. Daß der Kantor A. E. Müller bei seinem Abgange nach Weimar im Jahre 1810 der Schule das Originalbild Seb. Bachs schenkte, das jetzt ihren größten Schatz bildet, das findet sich mehrfach aufgezeichnet. Wie aber dieses Bild, bevor es Eigentum der Schule wurde, schon jahrelang im Musiksaale der Schule hing, wenn auch noch als Privatbesitz des Kantors Müller, so befand sich wiederum ein großer Teil der Musikaliensammlung der Schule in der Privatwohnung des Kantors.

Wer die Kantorwohnung der alten Thomasschule noch gekannt hat, der weiß, daß im ersten Stockwerk nach der Promenade zu ein kleineres einfenstriges, aber heizbares Zimmer lag. In diesem Zimmer waren in der einen Wand vier große Schränke eingelassen, die die Noten der Schule bargen. Zugleich enthielt dieses Zimmer auch die Privatbibliothek des Kantors. Das weiß ich von Hauptmanns Zeit selbst; von Weinlig hat es mir mein Vater erzählt, der in diesem Zimmer theoretische Unterweisung empfangen hat; von Schicht bestätigten das alte längst entschlafene Schüler aus dessen Zeit. So wird es auch früher immer gewesen sein, denn die Wandschränke waren schon im 18. Jahrhundert nachweisbar vorhanden. Es lag also schon aus praktischen Gründen nahe,

daß der Kantor beide Bibliotheken zur bequemeren Verfügung und dabei auch unter Kontrolle hatte. Andererseits ergab sich aber aus dieser Vereinigung der Bibliotheken der Nachteil, daß bei dem Tode eines Kantors, wo junge Schüler die Schulbibliothek überkamen, wo eine gewissenhafte Überwachung derselben nicht gewährleistet war, und die Angehörigen jedenfalls öfters selbst nicht recht wußten, was Schul- was Privatbesitz war, leicht etwas wegkommen konnte und gewiß auch manches abhanden gekommen ist. So weiß ich einen Fall, wo natürlich rein versehentlich einige Bachsche Handschriften in eine Auktion gekommen waren, die aber der gewissenhafte Auktionator zurückgab, noch ehe jemand das Versehen bemerkt hatte.

Daß unserem Jahrgang fast sämtliche Duplierstimmen fehlen, die ihnen zweifellos angehört haben müssen, dafür etwa einen der alten Kantoren verantwortlich zu machen, geht nicht an; nur unbefugte fremde Hände können sich an diesen Schätzen vergriffen haben, als sie in schlechter Hut standen. Die Unvollständigkeit des Jahrgangs dagegen hat andere Ursachen. Hier mag die leidige Sitte des Verleihens mit die Schuld an den Verlusten tragen, wie ja oben einige in Leipzig verfertigte Abschriften erwähnt wurden, deren Vorlagen verschwunden sind. Wie gerechtfertigt ist ein Verhalten wie das der Berliner Amalienbibliothek, die ihre Bachiana prinzipiell nicht ausleiht; sie wird auch nie Verluste zu beklagen gehabt haben.

Daß aber, was zu ergründen für uns doch Hauptsache war, Originalpartituren aus der Schulbibliothek abhanden gekommen sind, möchte zu bezweifeln sein. Sie hat wohl nie solche besessen. Auch wenn die Annahme richtig ist, daß die noch vorhandenen Partituren zu den Choralkantaten zumeist aus Leipzig stammen, so ist noch nicht bewiesen, daß sie in der Thomasschulbibliothek gewesen sein müssen. Nach dem oben Angeführten ist das vielmehr sehr unwahrscheinlich. Freilich wird sich das Verhältnis erst dann genauer feststellen lassen, wenn es gelungen sein wird, den früheren Besitzern der Partituren nachzukommen. Der Umstand, daß von diesen Partituren sich verhältnismäßig viele noch bis in die neuere Zeit

in einer Hand befunden haben, läßt doch wohl darauf schließen, daß ein gar zu häufiger Besitzwechsel mit seiner großen Gefahr des Verstreutwerdens und Verlorengehens nicht stattgefunden haben wird.

In bezug auf das oben erwähnte Bibliothekszimmer der Kantorwohnung sei eine Mitteilung gestattet. Vor einigen Monaten stieß ich in den Schulakten des Ratsarchivs auf ein sehr ausführliches Inventarium der Kantorwohnung, das bei Gelegenheit von J. A. Hillers Einzug in die Thomasschule, Mich. 1789 aufgenommen wurde. Die Räumlichkeiten waren damals ganz dieselben, wie sie zuletzt noch M. Hauptmann innehatte, nur fehlte in dem zweiten Stock die größere Stube nach der Promenade zu. Dafür gehörten in der dritten Etage zur Wohnung noch eine Stube und Kammer, die später (zirka 1829) zur Schule gezogen wurden. In dem Inventarium wird das Bibliothekszimmer, im ersten Stock neben Hauptmanns Arbeitsstube gelegen, die „Componir Stube" genannt! Nun hat doch wohl der Obervogt des Rates, der das Inventarium anfertigte, diese Bezeichnung keineswegs „erfunden"; sie ist vielmehr auf der Schule traditionell gewesen und der Obervogt hat sie gekannt. War nun auch der Vorgänger Hillers, J. Fr. Doles, lange Jahre im Amte, so daß die eigenartige Benennung während seines Kantorates aufgekommen sein könnte, so wurde Doles doch frühzeitig Witwer, hatte nur einen einzigen Sohn, der bald auswärts lebte, und konnte also in der geräumigen Wohnung, er mochte sich aufhalten wo er wollte, von niemand gestört werden. Es wäre auch nicht recht glaublich, daß die kompositorische Tätigkeit dieses Kantors die Alumnen veranlaßt haben könnte, dem genannten Zimmer die ehrenvolle Bezeichnung zu geben. Der alte, würdige Herr in Ehren, aber sein Schaffen ist in der langen Zeit seines Amtes kein reichhaltiges gewesen, und seinem Gehalte nach doch recht geringwertig. Das muß auch schon die damalige Zeit empfunden haben! Seine Motetten z. B., nach der Schablone geschaffen, in der Form eine wie die andere, haben bis auf die eine, über den Choral „Ein feste

Burg" geschriebene niemals Verbreitung gefunden. Ganz anders liegen die Verhältnisse bei Bach, dessen kinderreiche Familie ihn wohl oft nötigte, den ruhigsten Raum der Wohnung aufzusuchen, und das war unstreitig das kleine abseits gelegene Zimmer. Hier allein fand er die Ruhe seine tiefsinnigen Werke zu schaffen. Man denke sich den Meister mit den Problemen der Kunst der Fuge beschäftigt und dabei Kinderlärm! Wie oft mögen die größeren beamteten Alumnen, der Präfekt, der Quästor, der Famulus in diesem Zimmer gestanden haben, des Meisters Weisungen empfangend, wie oft mögen sie aber auch abgewiesen worden sein um nicht zu stören — „er komponiert!" Ich glaube, es kann kein Zweifel sein, daß die so großen Respekt beweisende Bezeichnung sich nur auf Bachs schaffende Tätigkeit hat beziehen sollen, mag sie nun schon bei dessen Lebzeiten gebräuchlich gewesen sein, oder erst später zur Erinnerung an den Gewaltigen aufgekommen sein. Wie lebendig wird jetzt die Vorstellung zumal für einen, der das kleine Zimmer noch gekannt hat! In der tiefen Fensternische wird der Schreibtisch gestanden haben, daran der schwachsichtige Meister gearbeitet hat. Hätte man doch schon früher, ehe die alte Thomasschule vom Erdboden verschwand, die Bedeutung dieses Zimmerchens gekannt. Statt sie wegzureißen, hätte man die alte Schule in ein Heiligtum und die „Komponier Stube" in ein Allerheiligstes verwandeln sollen!

Beilage A.

(Drei Schreiben des Grafen Brühl und des Leipziger Rates, Gottlob Harrer betreffend.)

1.

Hoch Edelgebohrner

Hochgeehrter Herr Vice-Canzler

Überbringer dieses, der Compositeur bey meiner Capelle, Harrer, ist dasjenige Subjectum, so ich Ew. Hoch Edelgebohrnen bey meiner Anwesenheit in Leipzig zu künfftiger remplacirung der dasigen Capell-Director-Stelle bey sich dereinst ereignenden Abgang Herrn Bachs, recommandiert habe.

Da nun derselbe eine Probe-Music von seiner Composition daselbst aufzuführen, und dadurch seine habilité in der Music zu zeigen willens ist, So habe Ew. Hoch Edelgebohrnen hiedurch bestens ersuchen wollen, bemeldeten Harrer nicht nur hierzu die Erlaubniß zu ertheilen, sondern auch sonst zu Erlangung seines Endzweckes allen gütigen Vorschub zu thun.

Ew. Hoch Edelgebohrnen können übrigens versichert seyn, daß ich meines Orts keine Gelegenheit verabsäumen werde, wo ich denenselben aufrichtige Kennzeichen derjenigen Hochachtung geben könne, mit welcher unausgesetzt verharre

Ew Hoch Edelgebohrnen
ergebener Diener
G. v. Brühl.

Dreßten
den 2ten Junii
1749

An den Hn Vice-Canzler
Born.

P. S. Gleichwie ich nicht zweifle, daß die von Hn. Harrer aufzuführende Probe-Music Approbation finden werde; Als wird mir auch angenehm seyn, wenn demselben zu mehreren Versicherung, bey sich ereignenden Fall nicht praeteriret zu werden, ein Decret ausgefertigt würde.

2.

Hoch Edle, Veste, Hochgelahrte und
Hochweise Herren,
Hochgeehrte Herren

Nachdem am 28ten vorigen Monaths der alte Capell-Meister, Bach, verstorben, so glaube, daß es Ew: Hoch Edlen nicht unangenehm seyn wird, wenn ich denenselben ein geschicktes Subjectum vorschlage, durch welchen das erledigte Cantorat bey der Thomas- und Nicolai-Kirche wohl besetzt werden könne. Es ist dieses mein Capell-Director, Gottlob Harrer, welchen ich auf meine Kosten nach Italien geschickt um nicht allein die Composition gründlich zu erlernen, sondern auch den heutigen brillanten Gusto der Music sich bestens bekannt zu machen. Ich muß ihm auch die Gerechtigkeit wiederfahren laßen, daß er in beyden wohl reüssiret, und sowohl im Kirchen-Stylo, als in denen andern Arten von Music sich derer Kenner Approbation zugezogen. Da er nun über dieses ein sehr stiller und comportabler Mann ist, so trage ich kein Bedencken, denselben Ew. Hoch Edlen auf das nachdrücklichste zu recommandiren und zu versichern, daß Dieselben mit seinem Fleiß und Applikation vollkommen zufrieden zu seyn Ursache haben werden. Es wird mir übrigens zu besondern Vergnügen gereichen, wenn Ew Hoch Edlen demselben in seinem Suchen favorisiren wollen, wie ich denn meines Orts bereit seyn werde, bey aller Gelegenheit Ew Hoch Edlen die wahre Estime zu erneuern, mit welcher stets verharre

Warschau
den 9. August
1750.

Ew Hoch Edlen
dienstwilliger
Gv Brühl.

An den Rath zu Leipzig.

3.

[Entwurf]

An des Herrn
Premier-Ministers
Graffens von Brühl Excellenz

Hochwürdiger
Hochgebohrner Reichs-
Graff Gnädiger Herr

Ew Hoch Reichs Gräffl Excellenz haben in Dero gnädigen Schreiben sub dato Warschau, den 9ten dieses, Dero bißherigen Capell-Director, Gottlob Harrer, zu der durch Absterben des Capell Meister Bachs erledigten Cantor-Stelle an der hiesigen Thomas-Schule vorzuschlagen geruhen wollen;

Nachdem nun aus unterthäniger Devotion gegen Ew. Hoch Reichsgräffl. Excellenz schon vormahlen seinethalben beschehener Recomandation wir ihme bereits, ehe noch das itzige Schreiben eingelauffen, die gesuchte Cantor Stelle vor allen andern Competenten conferiret, derselbe auch bereits beym Consistorio allhier dem Herkommen gemäß examiniret und confirmiret worden, und sobald von Ew. Hoch Reichs Gräffl. Excellenz er seine Dimission erhalten u. sich wesentlich anher begeben haben wird, solche Station antreten kan, Alß haben Ew Hoch Reichs Gräffl. Excellenz wir solches unterthänig zu melden nicht ermangeln sollen. Gleichwie es in übrigem uns ein wahres Vergnügen gewesen, Ew Hoch Reichs Gräffl. Exzellenz wir bezeugen können, wie schätzbahr Dero hohe Recomandation uns sey.

Alßo empfehlen zu Dero beständiger Gnade und hohen Protection uns und hiesige Stadt und verharren unter hertzlicher Anwünschung einer beglückten Retour nach Sachßen, in vollkommenster Devotion

Ew. Hoch Reichs Gräffl.
Excellenz
unterthänig
gehorsamer
D. R. z. L.
[Der Rat zu Leipzig.]

Beilage B.

(Die Wahl Gottlob Harrers.)

(Ratsakten VIII. 65. Protokoll in die Enge v. 7. Aug. 1750)

Der Cantor an der Thomas Schule oder vielmehr der Capell Director Bach sey ebenfalß verstorben,
da = zu sich angegeben
des Defuncti Sohn H. Bach, in Berlin
H. Johann Trier S. S. Th. et Mus. Cultor
ev zu einem Organisten Dienste.

H. Gottlieb Görner, Organist zu S. Thomae
H. Gottlob Harrer, Director der H. Premier Ministre Graffens von Brühl Excell. Capellen, welcher von nurgedachten H. Premier-Ministre Excell. stark recommandiret worden.

Gestern hätten sich noch gemeldet

H. C. M. August Friedrich Graun, Cantor bey dem Gymnasio in Merseburg
H. Johann Ludwig Krebs, Schloß-Organist in Zeitz.

H. Vice-Cantzler und Bürger Mstr
D. Born.

Er könne von der Recommandation wohl nicht abgehen, wolle dahero Harrern sein Votum geben

H. Geh. Kriegs Rath und Bürgermeister
D. Stieglitz*)

Die Schule brauche einen Cantorem und keinen Capell Meister, ohnerachtet er auch die Music verstehen müßte;

Harrer habe viel gutes versprochen, und sich zu allem was man ihm vorgehalten, erklähret, Wolle dahero theilß dießerhalb theilß in Ansehn der hohen Recommendation demselben sein Votum geben.

H. Hoff Rath und Pro-Cons. D. Maſſau
Votiert ebenfallß auf Harrern

H. Hoff Rath D. Trier
H. Bau Meister D. Winckler
H. Hoff Rath D. Platz
H. Bau Meister Winckler
H. Cammer Rath Richter
H. Bau Meister Küstner
H. Bau Meister Thomae
Ego**)
} etiam.

Beilage C.

(Das Gnaden-Halbjahr.)

(Ratsakten VII B f. 45)

Pro memoria.

Derer Schulbedienten halbes Gnaden-Jahr betr. Nach vormahligem Gebrauche haben derer verstorbenen Schul-Bedienten Witben und Erben exclusive derer Collaboratorum, als welche hiervon ausgeschloßen gewesen, das halbe Gnaden Jahr genoßen; dagegen aber die Successores so lange

*) Derselbe Ratsherr hatte in einer Sitzung vom 2. Nov. 1734 erklärt, „daß Ihmo sein Vorsteher ambt bei der Schule zu St. Thomae durch den Cantor sehr schwer gemacht werde, indem derselbe gar nicht in der Schule thäte, was ihm zu thun obliege."

**) Der Oberstadtschreiber.

cariren müßen. Daß solcher Gebrauch durch eine förmliche Verordnung aufgehoben wäre, findet man nicht; Es haben aber E. E. Hochw. Rath schon seit geraumen Jahren dergleichen, vermuthlich weil solches nicht, wie bey denen Herren Geistlichen in der Kirchen Ordnung gegründet, ferner nicht stattfinden, sondern denen Erben nur das verdiente Quartal verabfolgen laßen. Nachbemelter Cantorum zu St. Thomä Witben haben zwar das halbe Gnaden Jahr als: Sebastian Knüpfers W. auf Rem. und Trinit. 1677 Johann Schelles W. auf Trinit. und Crucis 1701 u. Johann Kuhnauers W. jedoch diese auf besondere Verordnung und bey währender Vacanz auf Crucis und Luciae 1722 genoßen; es haben aber auch deren Männer bey Antritt ihrer Dienste so lange cariren müßen. Dahingegen hat H. Bach, welcher circa Mensem Februarium 1723 angetreten, die Besoldung gleich auf Reminisc. d. a. erhoben*). Da nun bisher üblich gewesen, daß dererjenigen Erben, so quartal Besoldung bekommen und die 6te Woche des Quartals überleben, solches vor voll; gegentheils aber, wenn sie das Quartal nur angetreten und die 6 Wochen nicht erreichen, nur die Helffte empfangen haben, H. Bach hingegen den 29 Jul a. c. und folglich in 9ter Woche des Quartals Crucis verstorben, so können deßen Erben die Besoldung des vermelten Quartals ohne Bedencken erheben. Es sey denn daß E. E. Hochw. Rathe auf andere Weise hochgeneigt zu disponiren gefällig wäre.

Leipzig den 17. Aug. 1750

Raths Einnahme Stube.

(ebendaselbst f. 77.) Pro memoria.

H. Johann Sebastian Bach Cantor zu St: Thomae obiit den 29. Jul: 1750 und hat deßen Witbe, da er noch 10 Wochen im Quartal Crucis d. a. gelebet, die Besoldung vor solches Quartal an 21 Thlr. 21 Gr. als verdient empfangen. Ferner sind derselben auf Verordnung ausgezahlet:

21 Thlr. 21 Gr. — vor das Quartal Luciae 1750 statt des gesuchten halben Gnaden Jahres, zu einer freywilligen Beyhülffe, den 5. Jan. 1751. und

40 Thlr. — wegen ihrer Dürfftigkeit auch einiger überreichter Musicalien. den 19. Maj. 1752.

*) Eine wertvolle Begründung für die im Jahrbuch 1905 des weiteren ausgeführte Vermutung, daß Bach schon vor Ostern 1723 in Leipzig amtiert habe.

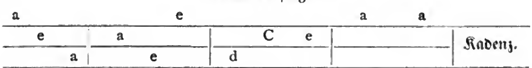
Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage.

Von Reinhard Oppel, Bonn.

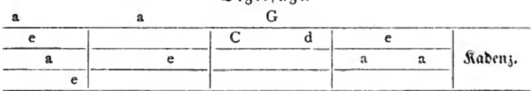
Obwohl es zu zahlreichen Orgelwerken Bachs Varianten gibt, deren genaues Studium zur gerechten Würdigung und zum vollkommenen Verständnis der endgültigen Fassungen unbedingt erforderlich ist, gestatten uns doch nur wenige einen tieferen Blick in die geistige Werkstätte des Meisters. Glücklicherweise kennen wir die Mutter der großen A-moll-Fuge für Orgel*): die dreistimmige Klavierfuge der gleichen Tonart**). Ein eingehender Vergleich beider rückt jede erst ins rechte Licht. Merkwürdig ist, daß sich weder bei Spitta, noch in den Ausgaben der Bachgesellschaft ein Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der beiden Fugen findet.

Skizzieren wir den Aufbau der Fugen im großen, so erhalten wir folgendes Bild:

Klavierfuge:



Orgelfuge.



Nach der ersten Durchführung tritt in beiden Fugen das Thema noch achtmal auf, in der Orgelfuge fällt die Natürlichkeit und

*) Ausgabe der Bachgesellschaft Band XV, S. 189.
**) Ausgabe der Bachgesellschaft Band III, S. 334.

zwingende Einfachheit der Modulation sofort ins Auge. Sonst gleichen sich die beiden Pläne äußerlich vollkommen. In der Klavierfuge sind erster und zweiter Kontrapunkt streng beibehalten bis auf den Schluß, wo die Kadenz nach dem Höhepunkt ringt. Die Zwischenspiele korrespondieren sämtlich:

23*)— 33	parallel	mit	98—108	
60— 73	"	"	144—157	
77— 88	"	"	127—138	
108—122	"	"	156—177	(erweitert).

Ihre treibenden Motive sind der Anfangstakt des Themas und die Überleitung vom Thema zum 1. Kontrapunkt. Die fortgesetzte Parallelität der Zwischenspiele hat aber zwei Seiten, sie scheint die organische Einheit der ganzen Fuge zu unterstreichen, in Wirklichkeit liegt die Gefahr nahe, daß sie die Wirkung des Themas beeinträchtigt. — Die Vorausnahme des 1. Taktes vom Thema zur organischeren Einführung desselben wird schon benutzt. Besonders zu beachten ist aus diesem Gesichtspunkt Takt 87—93. — Die Kadenz wächst noch etwas starr und einfarbig auf, bringt das Thema als Höhepunkt und schließt prägnant und kurz ab. Die Orgelfuge trägt in allem den Stempel unbeschränkter Meisterschaft. Bach lehnt sich streng an die Vorlage an, was den Aufbau im großen betrifft. Aber alle Einzelheiten sind von zwingender Notwendigkeit, trotzdem das thematische Material in der freiesten Weise gehandhabt wird. Die Vierstimmigkeit war bei der Übertragung auf die Orgel von selbst geboten. Die Fassung der Themen für die Orgelfugen bestimmt die Rücksicht auf die Pedaltechnik. Bachs Fußsatz war der natürliche, die Füße möglichst beständig zu wechseln, r. l. oder l. r. Der Absatz wird nur gebraucht, wo sich der gleichmäßige Wechsel nicht durchführen läßt. Das Thema der Klavierfuge mit seinen beständigen Sechzehnteln hätte einen unbequemen Fußsatz erfordert. Beständiger Wechsel der Füße verbürgt ein gutes und vollkommenes Legato, allzuhäufiger Gebrauch von

*) Die arabischen Ziffern bedeuten die Taktzahlen.

Absatz und Spitze des gleichen Fußes gefährdet es. Auch die genaue Beantwortung des Themas wäre ausgeschlossen gewesen, da das Pedal auf den meisten alten Orgeln nur bis d ging. Tatsächlich bringt Bach das Thema im Pedal auch nur ein einziges Mal und zwar in der besten Lage. Noch ein andrer, stärkerer Grund bestimmte Bach zur Änderung des Themas: die rhythmische Einförmigkeit. Die Zweiteiligkeit des Themas mußte stärker hervorgehoben, der Vordersatz harmonisch klarer, einfacher, sozusagen elementarer gestaltet werden; so greift Bach zum $^6/_8$ Takt, zieht das Thema zusammen, indem er es um einen Takt kürzt; die Wendung zur Oktave läßt er fallen, da sie keinen Höhepunkt bedeutet, sondern nur eine melodische Übergangsfloskel zum Abgesang bildet; er beschneidet die Überleitung und verschärft so durch Kürze und Bestimmtheit die Wirkung der Modulation. Endlich gestattet ihm die Fassung im $^6/_8$ Takt die Möglichkeit des doppelten Einsatzes auf dem 1. und 4. Achtel. Die Metamorphose des Themas dürfte darzustellen sein wie es Notenbeilage a zeigt.

Der Abgesang ist umfangreicher geworden, sein Grundmotiv bewegt sich in den sieben Stufen der Leiter und wird harmonisch dadurch vielseitiger als die Figur im Quintenumfange und prägnanter, da sie trotz der Vieldeutigkeit mehr harmonisches Rückgrat besitzt. Der Abgesang bei der Klavierfuge hat zu reguläre Cäsuren; ein feines rhythmisches Gefühl empfindet das Nebeneinandersetzen eintaktiger Motive peinlich; in der Orgelfuge vermeidet Bach diese Schwäche der Anlage, indem er das Motiv auf zwei Takte verteilt. Allerdings kehrt die ursprüngliche Form im Lauf der Orgelfuge öfter wieder, allein dann verlieren die Cäsuren ihre Schärfe durch den Kontrapunkt. So zeigt schon das Thema, wie weitschauend und zielbewußt Bach an den Aufbau der Orgelfuge herantrat.

Noch deutlicher wird uns seine Logik, wenn wir die Verwendung der beiden Kontrapunkte genau ansehen. In der Klavierfuge hält er sie streng fest; ihre Anlage entspricht durchaus der Bachschen Praxis: der erste erläutert pausenlos das Thema und ergänzt es als Gegensatz harmonisch und rhyth-

misch; der zweite Kontrapunkt beschränkt seine Bewegung auf das Mindestmaß oder nimmt gar Pausen zu Hilfe.

Auch die erste Durchführung der Orgelfuge hält sich streng an die beiden gewählten Kontrapunkte; nur ein großer Unterschied tritt sofort ein: Bach verschmäht drei Gegenstimmen, dafür benutzt er den ersten Kontrapunkt doppelt, um die ganze Form noch organischer zu gestalten. Diese Änderung der gewöhnlichen Praxis veranlaßt ihn auch, den zweiten Gegensatz erst beim vierten Themaeintritt zu bringen. Die kanonische Verwendung des ersten Kontrapunkts zeitigt ein merkwürdiges Resultat, das Bach aber nicht weiter ausnutzt. Vielleicht ist es ihm nicht einmal zum Bewußtsein gekommen: siehe Notenbeilage b.

Nach der ersten Durchführung macht er sich immer freier von der Regel, die ganze Arbeit wird leichter*): der erste Kontrapunkt dämpft seine Bewegung und ordnet sich immer mehr dem Thema unter: die Einheit der Handlung wird immer deutlicher. Die Verwendung des thematischen Materials, das an und für sich schon reicher als in der Klavierfuge, wird glätter; man fühlt, Bach erhebt sich über seine eigensten Gesetze, nicht um sie zu verletzen, sondern um ihre wahre Bedeutung zu erhöhen.

Die Zwischenspiele atmen denselben Geist, man empfindet sie nicht mehr als solche, sondern als wesentlichen Bestandteil der ganzen Komposition. Die Kadenz der ersten Durchführung ist noch stark von der der Klavierfuge beeinflußt: siehe die unterbrochenen Orgelpunkte in der Oberstimme, hier auf c, dort auf a. Die andern Zwischenspiele überragen die der Klavierfuge bei weitem; in dieser ermüdet die starke Verwendung der beiden Motive, in der Orgelfuge gewinnt Bach immer neues thematisches Material. Die Teilschlüsse sind in beiden Fugen gleich an Wirkung, dagegen wird das Thema in der Orgelfuge viel logischer und organischer durch harmonische Feinheiten eingeführt: siehe den Trugschluß 71; die

*) Beachte die starke Verwendung der Pausen, von Takt 35—95, immer dreistimmig und zuletzt zweistimmig.

harmonische Umdeutung der Dominante 76, mit Orgelpunkt; und den Orgelpunkt auf e 94. Wie organisch ist außerdem die Einführung 50 und 131!

Die Schlußkadenz bedeutet in der Orgelfuge eine unbedingte Notwendigkeit, in der Klavierfuge erscheint sie mehr als glänzender Abschluß. Und wie hat sie Bach gesteigert, harmonisch und rhythmisch! Bach hat der Sonatenform Beethovens nach mehr als einer Richtung Vorschub geleistet. Die peinliche Ausnutzung der kleinsten Motive, die ganze Art der thematischen Arbeit und ebenso die Erhöhung der Kadenz zum selbständigen und wesentlichen Teil des Ganzen sind beiden Meistern eigentümliche Erscheinungen. Es war nur der Ausfluß ihres künstlerischen Ernstes und Gewissens, keinen Teil mehr als unwesentlich zu betrachten, sondern alles zu gestalten in der Rücksicht auf das Ganze.

Das Resultat unsrer Untersuchung ist kurz: Das Urteil Spittas I, pag. 644 über die Klavierfuge wird durch Bach selbst wesentlich dahin geändert, daß Bach in der Klavierfuge absolut nicht den vollkommenen äußeren Niederschlag seiner ursprünglichen Idee sah, sondern erst in der Orgelfuge dafür den adäquaten Ausdruck suchte und fand. Was das Präludium betrifft, dessen thematischer Aufbau dem der Fuge vollständig die Wage hält, so glaube ich, entgegen Spitta, daß es trotz der angeblich Buxtehudeschen Figuren nach der Fuge entstanden und in seinem Kern vom Fugenthema beeinflußt ist. Man vergleiche dazu das harmonische Rückgrat des Fugenthemas mit der Exposition des Präludiums! (Notenbeilage c.)

Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken.

Von Max Seiffert-Berlin.

Die Diskussion, welche sich an meinen beim zweiten Bachfest in Leipzig gehaltenen Vortrag anschloß,*) veranlaßt mich, mit einigen Bemerkungen darauf zurückzukommen.

Die von Herrn Geheimrat Voigt-Göttingen vorausgesehene gegenteilige Behandlung meines damaligen Themas hat in der Tat nicht lange auf sich warten lassen. Ph. Wolfrum trat bald danach mit einem geharnischten Aufsatz „Über Bearbeitung Bachscher Werke" auf den Plan,**) dessen aufmerksame Lektüre ich nur dringend anraten kann. Ob er freilich in dem Widerstreit meiner Darlegungen gegen die Anschauungen Rust-Spittas als der ersehnte Nothelfer zugunsten der letzteren ausreichende Dienste leistet, das darf ich stark bezweifeln. Der langen Abhandlung kurzer Sinn ist doch weiter nichts als eine Reproduktion des bekannten Rob. Franzschen Standpunktes; von einem sachlichen Ansturm gegen meine Argumente, geschweige denn von einer Widerlegung ist keine Rede. Nervöse Gegenbehauptungen sind aber keine Waffen, mit denen man Ergebnisse von Quellenforschungen zu nichte macht.

In meinem Vortrage ließ sich der Hinweis auf bedenkliche Mängel der Gesamtausgabe nicht ganz vermeiden. Ich leitete daraus die Forderung ab, daß die Neue Bach-Gesellschaft, falls sie ihren geplanten praktischen Neuausgaben volle Sicherheit geben wolle, es sich zur Pflicht machen müsse, ohne Rücksicht auf Pietät und Autorität die in den Bänden der Gesamtausgabe geleistete Arbeit kritisch nachzuprüfen — eine Forderung, die aufmerksamen Lesern der Kretzschmarschen „Geschichte der

*) Siehe Bach-Jahrbuch 1904.
**) Kunstwart, XVIII, 10.

Bachgesellschaft" weder befremdlich noch unberechtigt erscheinen konnte. In der Diskussion suchte Herr Pastor Greulich (Posen) die erbrachten Nachweise dadurch abzuschwächen, daß er die Mängel der Gesamtausgabe nur auf die Vorreden der ersten Bände beschränkt wissen wollte. „Sobald W. Rust die Herausgabe übernommen hat, haben wir in den Vorreden sicheren Ankergrund unter uns." Ich vermag diesen Optimismus leider nicht zu teilen und möchte zur Begründung einige Fälle hier zur Sprache bringen, die ich nicht etwa aus bestimmten hämischen Absichten zusammengetragen habe, sondern auf die mich die Zufälligkeit bevorstehender Aufführungen leitete, eine Lage, in die jeder andere auch täglich kommen kann.

Im Einleitungschor der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern"*) ist das letzte Achtel von Takt 17 mit $\frac{6}{5}$ beziffert (analog Takt 54). Der Herausgeber hätte sehen müssen, daß diese Bezifferung zu dem Verlauf der übrigen Stimmen in Widerspruch steht und daß die Begleitung des Cembalos nur mit $\frac{7}{5}$ erfolgen kann.



Eine ähnliche Vertrauensseligkeit der handschriftlichen Quelle gegenüber liegt vor im ersten Chor der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret".**) Takt 18 (analog Takt 40) muß, obwohl die Bezifferung 6 vorschreibt, vom Cembalo mit $\frac{7}{5}$ begleitet werden:



*) Band 1, No. 1.
**) Band 7, No. 31.

Der letzte große Choralsatz mit folgendem Alleluja der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen"*) hat an mehreren Stellen der Gesamtausgabe (Takt 85, 102, 123, 136, 140) die irreführende Bezifferung 5, während die Handschrift korrekt 5 ♭ darbietet.

Ein erbauliches Kuriosum findet man in Takt 160 desselben Stückes, dessen Generalbaß in der Gesamtausgabe folgendermaßen aussieht:



Das Merkwürdige daran ist der Strich, der in der Generalbaßschrift sonst die Fortdauer einer vorangehenden Bezifferung anzudeuten pflegt. Daß er sich auf $\frac{6}{5}$ über *H* nicht mehr beziehen kann, da inzwischen auf *c* der Dreiklang eintreten muß:



konnte dem Herausgeber nicht verborgen bleiben. Es wäre seine Pflicht gewesen, uns die Bedeutung des ungewöhnlichen Striches klar zu machen. Doch das Vorwort schweigt sich aus. Wir müssen also das handschriftliche Original einsehen. Was ergibt sich dabei? Jedes ruhige Auge wird bemerken, daß der Schreiber an dieser Stelle einen kleinen Klex oder Punkt zur Seite gewischt und so etwas Strichähnliches erzeugt hat, das der Herausgeber mit philologischer Genauigkeit reproduzierte, ohne sich über den Sinn Gedanken zu machen.

In Jesu Arie „Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen" der Kantate „Selig ist der Mann"**) schreibt die Gesamtausgabe Takt 41 einen Septimenakkord vor, wo jeder Cembalist, wenn

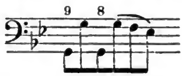
*) Band 12², No. 51.
**) Band 12², No. 57.

keine Bezifferung vorläge, aus natürlichem Harmoniegefühl heraus einen einfachen Dreiklang greifen würde:



Die 7 steht denn auch tatsächlich nicht in der Originalstimme sondern nur ♮, also der Dreiklang. Der Hilfsstrich einer eng darüber befindlichen Note eines anderen Systems ist augenscheinlich dem Herausgeber zum Fallstrick geworden.

Takt 35 derselben Arie ist wie im Original beziffert:



Der Herausgeber hätte jedoch die 8 an eine andere Stelle setzen müssen; denn das Cembalo hat zu begleiten:



Bei diesen sechs Beispielen mag es hier sein Bewenden haben; sie genügen immerhin, um das Wort von den „Warnungstafeln" zu rechtfertigen.

Bachs Kantaten waren zumeist Gelegenheitswerke; die Sonntage des Kirchenjahres erforderten die ihnen gemäße Musik. War die Komposition in der Partitur beendet, so blieb für die Herstellung des Stimmenmateriales oft nur äußerst knappe Zeit übrig. Den vielen erhaltenen originalen Stimmen, namentlich den Continuostimmen sieht man es heute noch an, wie Hals über Kopf an ihnen gearbeitet wurde. Ist die Generalbaßbezifferung vollständig vorhanden, so wurde sie mit äußerster

Hast nach schnellem Blick auf die Partitur hingeworfen; bei drängender Zeit erhielten nur einzelne Stücke Bezifferung oder sie unterblieb ganz. Jedenfalls ist zu begreifen, daß bei so eiligem Hantieren selbst dem Komponisten Ungenauigkeiten oder Versehen in der Bezifferung mit unterlaufen konnten, eine Erscheinung, die auch in Händels Oratorien gelegentlich zu beobachten ist.

Es ist ein schönes Ding um philologische Genauigkeit der Wiedergabe; sie darf sich nur nicht auch auf die Fehler erstrecken. Es ist gewiß nicht zu viel verlangt von einem Herausgeber Bachscher Werke, der in den Vorreden die schwierigsten Probleme des Orgel- und Cembalo-Akkompagnements löst, daß er auf der Hand liegende Flüchtigkeiten des Komponisten emendiert, zum mindesten aber als solche bezeichnet. Unterbleibt diese notwendige Korrektur, so darf er sich nicht wundern, wenn man den auf mangelnde praktische Einsicht gegründeten Raisonnements mit Mißtrauen begegnet.

Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach.

Von Max Schneider-Berlin.

Beim Beginn des 19. Jahrhunderts wird das vorher mehr gelegentliche Nichtangeben des Erscheinungsjahres auf Musikdrucken zur Regel. Daher bleiben als einzige, zuweilen recht zweifelhafte Hilfsmittel zur zeitlichen Bestimmung eines Notendrucks nur übrig die Verlags- und Händlerkataloge, die Einzelankündigungen und die Rezensionen in Zeitschriften. Natürlich läßt sich aus ihnen ein Erscheinungstermin meist nur annäherungsweise feststellen, und oft ist auch das nicht einmal möglich infolge ganz willkürlicher Titelangabe, falscher Rubrizierung oder Unvollständigkeit. Deshalb möge das folgende Verzeichnis Bachscher Werke als erster Versuch zu einer geordneten, wenn auch sicher noch nicht lückenlosen Übersicht betrachtet werden.

Handschriftlich vervielfältigte Werke Bachs fanden Aufnahme, weil geschriebene Musikalien bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts neben gedruckten als Verkaufsobjekte dienten und infolgedessen auch in den Katalogen angezeigt stehen; jedoch wurde nur das berücksichtigt, was durch die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft beglaubigt ist. Über die Einrichtung des Verzeichnisses selbst, dessen Zeitgrenze das Erscheinungsjahr des ersten Bandes der großen Bachausgabe bildet, braucht nur gesagt zu werden, daß eine diplomatisch getreue Wiedergabe der Titel aus naheliegenden Gründen nicht streng durchzuführen war; dagegen wurde stets neben der den Erscheinungstermin annähernd angebenden Katalog-Jahreszahl

der Katalog, aus dem der Nachweis stammt, kenntlich gemacht. Hierzu dienen die folgenden Abkürzungen.*)

B. 1761 = Verzeichniß Musikalischer Werke, allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet; welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, ... zu bekommen sind. Erste Ausgabe. Leipzig, in der Michaelmesse 1761.

B. & S. 1764 = Verzeichniß .... (wie vorher) .... bey Bernh. Christoph Breitkopf u. Sohn .... zu bekommen sind. Zweyte Ausgabe. Leipzig, in der Neujahrmesse, 1764.

B. & S. 1763 = Verzeichniß Musikalischer Bücher sowohl zur Theorie als Praxis, und für alle Instrumente, in ihre Classen ordentlich eingetheilet; welche bey Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn in Leipzig .... zu bekommen sind. Dritte Ausgabe. Leipzig, nach der Ostermesse. 1763.

B. & S. 1770 = —— Vierte Ausgabe. Leipzig, in der Ostermesse 1770.

B. 1767 II = Svpplemento II. dei Catalogi delle Sinfonie, Partite, Overture, Soli, Duetti, Trii, Quattri e Concerti per il Violino, Flauto Traverso, Cembalo ed altri stromenti, che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. 1767.

B. 1774 IX = Svpplemento IX .... (wie vorher) .... 1774.

Wph. = Verzeichniß derer Musicalien welche in der Niederlage auf den grossen Bleichen bey Johann Christoph Westphal und Comp. in Hamburg in Commission zu haben sind. 1782.

R. = Vollständiges Verzeichniß aller gedruckten, gestochenen u. geschriebenen Musikalien wie auch musikalischen Instrumenten welche zu Berlin beym Musik- und Instrumentenhändler J. C. F. Rellstab, ... zu haben sind. (1790.) Dazu 15 Supplemente. (bis 1800) Das 14. fehlt.

T. = Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg, zu Wien, ... zu haben sind. Wien, 1799.

*) Die nachstehend angeführten Nachschlagewerke bilden lediglich den Hauptteil des durchgearbeiteten Katalogmaterials.

T.&S. = Erster Nachtrag zu dem Verzeichnisse alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg und Sohn, in Wien zu haben sind. Wien 1804.

H.&K. 2 = Zweites Verzeichnis von Musikalien, welche in dem Bureau de Musique bei Hoffmeister und Kühnel zu Leipzig .... zu haben sind. Nebst einem Anhange. Leipzig, gedruckt bei Johann Friedrich Schödel 1801.

H.&K. 4 = Viertes Verzeichnis .... (wie vorher) 1802.

B.m.Z. = Berlinische musikalische Zeitung. Herausgegeben von Johann Friedrich Reichardt. Berlin, Frölich und Werkmeister (Oranienburg). 1805. 1806.

We. = Verzeichnis von ganz neuen Musikalien der berühmtesten Komponisten des In- und Auslandes .... welche von Rudolph Werckmeister in Berlin .... verkauft werden. Berlin 1809.

U = Catalogue complet de Musique, qui se trouve chez Auguste Guillaume Unzer, Libraire à Koenigsberg. — Vollständiges Verzeichnis von Musikalien, welche zu haben sind bei August Wilhelm Unzer, Buchhändler zu Königsberg 1809.

Sh. = A Sixth Catalogue of Vocal and Instrumental Music, second hand, in good condition. .... A variety of Treatises and scarce Articles, connected with Music, besides a large collection of Piano-Forte Music, of wich the latter is Marked, in many instances, at less than. One Third of the Original Price, and wich is now on sale by George Shade, Dealer in Classical Music. — London. (ca. 1815.)

Bi. = A Catalogue of Instrumental and Vocal Music, with considerable additions, printed and sold by Robert Birchall, Music Seller and Publisher. London 1818.

A.M.Z. = Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1799—1848.

W.A.M.Z. = Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat. Wien, S. A. Stainer (die ersten vier Jahrgänge) und A. Strauß. 1817—1823.

Fo. = Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirektor Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien .... Göttingen, gedruckt bey F. E. Huth 1819.

Pr. = Catalogue of instrumental and vocal Music, printed, published, and sold by Preston, Manufacturer of musical instruments, ... London; comprising the most extensive collection of the works of all the classic authors, both ancient and modern and of the various species of composition; classified, and alphabetically arranged. (ca. 1820.)

P. = Catalogue du fonds de musique du bureau de musique de C. F. Peters à Leipsic. .... Verzeichnis der Verlags-Musikalien des Bureau de musique von C. F. Peters in Leipzig. (ohne Jahr; vor 1830.)

M. = Handbuch der musikalischen Litteratur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniß der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Leipzig, in Kommission bey Anton Meysel 1817.

W. 1826 = —— Neunter Nachtrag. Leipzig, 1826, im Verlag von C. F. Whistling.

W. 1827 = —— Zehnter Nachtrag. Leipzig, 1827, ebenda.

W. 1828 = Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniß gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeigen der Verleger und Preise, herausgegeben von C. F. Whistling. Zweite ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, mit alphabetischen Namensregistern der Autoren und Musikalienverleger. Leipzig, bei C. F. Whistling. 1829.

W. 1828 e = Ergänzungsband zum Handbuche der musikalischen Literatur, die während des Druckes erschienenen Werke bis zum Ende des Jahres 1828, und die Namensregister über das ganze Werk enthaltend, herausgegeben von C. F. Whistling. Leipzig, bei C. F Whistling 1829.

W. 1829 = Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1829. Leipzig, bei C. F. Whistling.

W. 1830 = —— für das Jahr 1830. Ebenda. Vom Juli 1830 ab bei Friedrich Hofmeister.

H. = Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1831. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister.

Ebenso die Jahre 1832 und 1833.

H. 1834 e = Handbuch der musikalischen Literatur . . . (wie W. 1828). Zweiter Ergänzungsband, die vom Januar 1829 bis zum Ende des Jahres 1833 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend. Angefertigt von Ad. Hofmeister. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. 1834.

H. (von 1834, nicht H. 1834 e, an): Musikalisch-literarischer Monatsbericht . . . (wie oben) . . . Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur. Neue Folge. Erster Jahrgang 1834. Angefertigt von Ad. Hofmeister. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Ebenso bis zum fünften Jahrgang (inkl.) 1838.

H. 1839 e = Handbuch der musikalischen Literatur . . . (wie W. 1828.) . . . Dritter Ergänzungsband, die vom Januar 1834 bis zum Ende des Jahres 1838 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend. Angefertigt von Ad. Hofmeister. Ebenda. 1839.

H. (von 1839 an) = Musikalisch-literarischer Monatsbericht . . . (wie oben) . . . dritte Folge. Erster Jahrgang, 1839. Angefertigt von Ad. Hofmeister. Ebenda.

Ebenso bis zum fünften Jahrgang (inkl.) 1843.

H. 1844 = Musikalisch-literarischer Monatsbericht . . . . (wie vorher) . . . . Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur. Vierte Folge. Erster Jahrgang, 1844. Angefertigt von Ad. Hofmeister. Ebenda.

H. (von 1845 an) = Musikalisch-literarischer Monatsbericht . . . (wie vorher) . . . Siebzehnter Jahrgang oder Vierte Folge Zweiter Jahrgang, 1845. Angefertigt von Ad. Hofmeister.

In gleicher Weise (mit der Doppelzählung) setzen sich die 8 Jahrgänge der vierten Folge fort bis 1851.

H. 1852 e = Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichnis der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeigen der Verleger und Preise. Bearbeitet und herausgegeben von Adolph Hofmeister. (4. Band oder:) Erster Ergänzungsband (der dritten bis 1844 ergänzten Auflage von Whistlings Handbuch). Die vom Januar 1844 bis Ende des Jahres 1851 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend. Leipzig, 1852. Bei Friedrich Hofmeister.

N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift für Musik. (Begründet 1834 von Robert Schumann.) Leipzig. (Robert Friese, Band 7—34. 1837—51.)

Hi. = J. S. Bachs Leben, Wirken und Werke, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts von C. L. Hilgenfeldt. Leipzig, Friedrich Hofmeister. 1850.

F = Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié par F. J. Fétis . . . Tome premier. (Artikel Bach, J. S.) Paris, librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. 1866.

G = Grove's Dictionary of Music and Musicians. Edited by J. A. Fuller-Maitland. In 5 volumes. Vol. I, A—E. (Artikel Bach, J. S.) London, Macmillans 1904.

O.V. (mit einer Zahl) = Der Orgel-Virtuos oder Sammlung von Tonstücken aller Art zum Gebrauche bei Orgelconcerten herausgegeben von G. W. Körner. Erfurt, G. W. Körner. (Von 1845 an; in einzelnen selbständigen Heften.)

Nicht alle Hefte, die der Herausgeber auf dem Prospekt anzeigt, sind erschienen.

(Ms.) vor dem Titel = handschriftlich.

Orgel.

Gesamtausgaben.

Sämtliche Orgelwerke. Wien, Haslinger. (1832). H. 1834.

Nr. 1: Tema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter (in C).

Nr. 2: Kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her (in C).

Compositionen für Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch. Leipzig, Peters.

1. Band: 6 Sonaten für 2 Klaviere und Pedal. Passacaglia. Pastorale. H. 1845.
2. Band: 9 Präludien und Fugen, 1 Fantasia und Fuge. H. 1845.
3. Band: 6 Präludien und Fugen, 3 Tokkaten und Fugen, 1 Fantasia und Fuge. H. 1845.
4. Band: 4 Präludien und Fugen, 1 Tokkata und Fuge, 2 Präludien, 4 Fugen, 2 Fantasien, 1 Canzona, 1 Trio. H. 1846.
5. Band: 56 kurze Choralvorspiele und 4 Choralvariationen. H. 1847.
6. Band: 34 große Choralvorspiele und 1 Variantensammlung. H. 1847.
7. Band: 33 große Choralvorspiele und 1 Variantensammlung. H. 1847.

Auch Einzelausgaben mit Ausnahme der 56 Choralvorspiele des 5. Bandes und der Bände 6 und 7.

Compositions pour Orgue. *)
1er livre: 6 Sonates, Passacaglia et Pastorale.
2er livre: 10 Préludes et Fugues.
3er livre: 10 pièces, Préludes, Fantaisie, Fugues et Toccata.
4er livre: 14 pièces, Préludes, Fugues, Canzonette, Fantaisies, Toccata et Trio.
Paris, Richault.

Wohl nicht vor 1846 erschienen; scheint der Peters-Ausgabe nachgedruckt zu sein.

Sämtliche Compositionen für Orgel, herausgegeben von G. W. Körner (und F. Kühmstedt). Erfurt, Körner.

(Auf Heft 1 der Vermerk, daß sämtliche Orgel-Kompositionen von J. S. Bach in 80 bis 90 Heften erscheinen sollen. In Heft 31 werden 90 bis 100, in H. 1852e 100 Hefte angekündigt; nur ein kleiner Teil ist erschienen.)

Heft 1: Praeludium pro Organo obligato cum Fuga (C dur).	H. 1848.
Heft 2: Präludium und Fuga (F moll).	H. 1852e.
Heft 3: Fantasia e Fuga (C moll).	H. 1852e.
Heft 4: 19 bis jetzt unbekannte Choralvorspiele.	H. 1849.
Heft 5: 10 wenig bekannte Fughetten und Fugen.	H. 1849.
Heft 6—9: Der anfahende Organist. (46 kl. Choralvorspiele.)	H. 1852e.
Heft 11: Fantasia con Fuga (A moll).	H. 1850.
Heft 12: Fuga super thema regium (C moll).	"
Heft 13: Pastorale (F dur).	"
Heft 21: Preludio e Fuga pro Organo pleno (C dur).	"
Heft 31: Präludium und Fuge über den Namen B A C H.	H. 1851.
Heft 42: Fuga (D dur).	H. 1850.
Heft 43: Fuga (G moll).	H. 1852e.
Heft 46: Fuga (D moll).	H. 1850.
Heft 48: Fantasia (C moll).	"
Heft 81: Fuga (C dur).	"
Heft 83: Trio (C moll).	H. 1852e.
Heft 86: Fuga (G moll).	H. 1850.
Heft 88: Fuga (D moll).	"
Heft 90: Fuga (D moll).	H. 1852e.

Fantasien, Tokkaten, Präludien und Fugen.

(Ms.) II Fantasie e I Toccata per il Organo. (Leipzig, Breitkopf.) B. 1761.

(Ms.) VIII Praeludia, Toccate, Fantasie u. Fugen für die Orgel. (Leipzig, Breitkopf & Sohn.) B. & S. 1764.

(Ms.) Tokkata C moll. Tokkata F dur.	Wph. 1782.
" 2 Fugen, C und E moll.	"

*) Bibliothek des Liceo Musicale zu Bologna.

(Ms.) Preludium con Fuga in G dur. Wph. 1782.
" 2 Preludien mit Fugen pedaliter, aus E und C moll, nebst Graun: Fughetta in D moll. "
" Canones diversi super Thema regium u. Fuga canonica. (Aus „Musikalisches Opfer.") "
(Ms.) 6 Sonate a tre per L'organo à 2 Tastature col Pedale oblig. T. 1799.
Fugues and Trios. (Wesley und Jacob.) London. 1809. G.
Fantasie in C moll (Nr. 1). Leipzig, Peters. M. 1817. W. 1828.
Tokkata D moll. Leipzig, Peters. M. 1817. W. 1828.
6 Präludien und 6 Fugen mit Pedal. Wien, Riedl. M. 1817.
Preludes and Fugues (Wesley). Book 1, 2, 3, 4. London, Birchall. (Das Wohltemperirte Klavier?) Bi. 1818.
Fantasie and Fugue. (?) London, Preston. Pr. (ca. 1820).
Grand Fugues (?). (1st Set, 2d Set.) London, Preston. Pr. (ca. 1820.)
Fugue Nr. 2 in G. Berlin, Lischke. W. 1826.
Fugue p. Orgue ou Pf. Nr. 3 (Oe. posth.). Leipzig, Breitkopf & Härtel. W. 1827.
Präludien und Fugen. Nr. 1—5. Berlin, Lischke. W. 1827.
Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H f. Pfte. oder Orgel. Nr. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. W. 1828.
Fugue Nr. 1. (A moll?) Fugue Nr. 2 in G. Leipzig, Breitkopf & Härtel. W. 1828.
6 Präludien und 6 Fugen mit obligatem Pedal. Wien, Haslinger. W. 1828.
Noch wenig bekannte Orgelkompositionen, herausgegeben von A. B. Marx. Heft 1—3. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1833.

Enthält: 1. Präludien und Fugen in A moll, E dur, D moll, Fantasie G dur. 2. Präludien und Fugen G dur, D dur. 3. Präludium und Fuge E moll,*) Fuge G moll (eigentlich zur Fantasie im 1. Heft gehörig), Toccata in D moll.

Fantaisie in G (Nr. 2). Leipzig, Peters. H. 1834 e.
Prélude et Fugue. Leipzig, Peters. H. 1834 e.

Nr. 1 A moll. Nr. 2 G. Nr. 3 G moll.

. . Bach's Grand Studies for the Organ, consisting of Preludes, Fugues, Toccatas and Fantasias never before published in this country. These Studies may be played on the Piano Forte by 1 or 2 performers.

A separate part for the Double Bass, or Violonc., arranged from the Pedale by Signor Dragonetti, is added to this edition.

London, Coventry & Hollier (ab 1836.) Musical Times 1896 p. 724.

---

*) Nr. 42 (Mendelssohn) in Novello's „Select Organ Pieces". London 1833.

Toccata et Fugue. Leipzig, Peters. H. 1834 e.
Nr. 2 in F. Nr. 3 in D moll.

6 Präludien und Fugen für Orgel oder Pfte. mit Pedal. Neue korrekte Ausgabe. Wien, Haslinger. H. 1838.

Tokkata für Orgel oder Pfte. (Fis moll). Berlin, Trautwein. H. 1837.

Fuge für Klavier oder Orgel (E moll. Bisher noch ungedruckt). Leipzig, Friese. N. Z. f. M. 1839.

Fuge für Orgel (C moll, bisher ungedruckt). Leipzig, Friese. N. Z. f. M. 1839.

Große Fuge für Orgel oder Pfte. (D moll.) Berlin, Trautwein. H. 1839 e.

Phantasie für Orgel (C moll). Leipzig, Friese. N. Z. f. M. 1841.

Fugue in A moll (Anthologie classique. Nr. 5). Berlin, Schlesinger. H. 1843.

Toccate, Adagio et Fuge in C dur (O. V. 21). Erfurt, Körner. H. 1845.

Fantasie in C moll (O. V. 5). Erfurt, Körner. H. 1845.

Präludium und Fuge in C (O. V. 41 a). Erfurt, Körner. H. 1845.

Fuga super Thema regium, in C moll (O. V. 15). Erfurt, Körner. H. 1845.

Fantasia con Fuga in A moll (O. V. 58). Erfurt, Körner. H. 1845.

Fantasia e Fuga in C moll (O. V. 125). Erfurt, Körner. H. 1845.

Fuga in D moll (O. V. 30). Erfurt, Körner. H. 1845. H. 1846.

Fuga in G moll (O. V. 110). Erfurt, Körner. „

Fuga in H moll (O. V. 254). Erfurt, Körner. „

Präludium und Fuge in F moll (O. V. 260). Erfurt, Körner. H. 1846.

Großes Präludium und Fuge (in Es). Fuge in G moll. Berlin, Trautwein & Co. H. 1846.
(Klassische Tonstücke deutscher Meister älterer und neuerer Zeit. 3. und 4. Lieferung.)

Fuga in H moll (O. V. 240). Erfurt, Körner. H. 1847.

Fuga (O. V. 268). Erfurt, Körner. H. 1849.

Fuga in C (O. V. 283). Erfurt, Körner. H. 1849.

Präludium und Fuge in E moll. Wien, Haslinger. Hi. 1850.

Großes Präludium und Fuge in Es, pro organo pleno. Wien, Haslinger. Hi. 1850.

Passacaglia.

Passacaglia für Orgel oder Pfte. Frankfurt, Dunst. H. 1834 e.

Passacaglia für Orgel. Leipzig, Peters. H. 1847.

Passacaglia für Orgel oder Pianoforte. Prag, Berra. Hi. 1850.

Pastorale.

Pastorella p. Organo o Pfte. (in F.). Berlin, Schlesinger. 1825 als Beilage zur Berl. Allg. Musikal. Ztg. (Marx). W. 1826.

Pastorale für Orgel (in F). Leipzig, Peters. H. 1847.

Pastorale in F (O. V. 78). Erfurt, Körner. H. 1850.

Pastorella. Prag, Berra. Hi. 1850.

Trios.

(Ms.) VII Trio für zwei Clavier und Pedal; mehrenteils über geistliche Lieder. (Leipzig, Breitkopf.) B. 1761.

(Ms.) IV Trios für zwei Claviere und Pedal. (Leipzig, Breitkopf & Sohn.) B. & S. 1764.

Trio Emoll (Nr. 1 des Orgelbüchleins). In „An Essay on Practical Musical Composition . .“ von A. F. C. Kollmann. London, Dale. 1799.

6 Organ trios. London, Birchall. (ca. 1813.) G.

Trio Dmoll (O. V. 31). Erfurt, Körner. H. 1845. 1846.

Trio Gmoll (O. V. 36). Erfurt, Körner. H. 1845.

Trio Cmoll (O. V. 83). Erfurt, Körner. H. 1850.

Sonaten, Konzerte.

Praktische Orgelschule, enthaltend 6 Sonaten für 2 Manuale und obligates Pedal. Zürich, Nägeli. W. 1827.

(Ms.) Concerto a 2 Cembali (!) con Pedale G dur. Wph. 1782.

Choräle, Choralvorspiele*), Choralbearbeitungen, Variationen.

Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Klavieren und Pedal vorzuspielen . . . In Verlegung Joh. Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde (1740).

Einige kanonische Veränderungen über das Weyhnacht Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her, vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal. Nürnberg in Verlegung Balth. Schmids (Nr. XXVIII). ca. 1746.

*) Siehe auch Seite 96: Dritter Teil der Klavierübung.

(Ms.) VI Variirte Choräle für die Orgel und Pedal. (Leipzig, Breitkopf.) B. 1761.

Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit zwo Clavieren und Pedal vorzuspielen, verfertiget. Leipzig. B. & S. 1763.

(Ms.) Eine Sammlung von 114 variierten und fugierten Chorälen, für 1 und 2 Claviere und Pedal. (Leipzig, Breitkopf & Sohn.) B. & S. 1764.

(Ms.) Vierstimmige Choräle in 4 Systemen zum Studio geschrieben. R. 1792(?)

(Ms.) Variirter Choral: vom Himmel hoch da komm ich her usw. T. 1799.

(Ms.) 6 Choräle auf verschiedene Art, auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal. Wph. 1782.

4 Choralvorspiele (?) desgl. Wph. 1782.

(Ms.) Partite diverse über: O Gott du frommer Gott. Wph. 1782.

Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwei Klavieren und Pedal. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1800.) F.

Choralvorspiele. 1. Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1803?)

Choralvorspiele. 2. Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. A. M. Z. 1803.

Choralvorspiele. 3. Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. A. M. Z. 1805.

Choralvorspiele für die Orgel. 4. Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. A. M. Z. 1806.

Die 4 Hefte als Ganzes angezeigt: M. 1815. W. 1828.

Choralvorspiele für die Orgel mit 1. und 2. Clavier und Pedal. 1. und 2. Heft. (Breitkopf & Härtel?) T. & S. 1804.

(12 Choräle, umgearbeitet von G. J. Vogler, zergliedert von C. M. v. Weber. Leipzig, Peters. (1810). M. 1817. W. 1828.)

Choräle mit beziffertem Baß herausgegeben von C. F. Becker, Organist zu Leipzig. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1832).

69 Choräle mit beziffertem Baß als Anhang zu de(sse)n Choralgesängen, herausgegeben von C. F. Becker. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1834.

Canonische Veränderungen, über das Weihnachts-Lied „Vom Himmel hoch, da komm ich her". I. u. II. Clavier mit Pedal. Wien, Haslinger.

Erscheinungsjahr?

Choral-Vorspiele für die Orgel. Leipzig, Friese. N. Z. f. M. 1839.

1. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ".
2. „Das alte Jahr vergangen ist".

Choral-Vorspiel für die Orgel. Leipzig, Friese. N. Z. f. M. 1840.
„Durch Adams Fall ist ganz verderbt".

„O Mensch bewein dein Sünde groß" für Orgel. Leipzig, Friese. N. Z. f. M. 1841.

Choralvorspiel: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (O. V. 59). Erfurt, Körner. H. 1845.

Choralvorspiel: „Gelobet seist du, Jesu Christ" (und Sorge: Fuge in B) (O. V. 137a). Erfurt, Körner. H. 1845.

44 kleine Choralvorspiele. (Mendelssohn.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1845.

. . Bach's Organ Compositions on Corales (Psalm Tunes) Edited from the original manuscripts by F. Mendelssohn-Bartholdy. (59 Choralvorspiele.) London, Coventry & Hollier. (1845.)
Musical Times 1896 p. 797. (Hinweis cf. A. M. Z. 1846.)

11 Variationen über den Choral: „Sei gegrüßet, Jesu gütig". Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1846.

6 Variationen über den Choral: „Christ du bist der helle Tag" für Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1846.

15 große Choral-Vorspiele für die Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1846.

Der anfahende Organist, Orgelbüchlein, worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen. 46 kleine Choralvorspiele für die Orgel . . . Allen Organisten zum fleißigen Studium empfohlen von Gotth. Wilh. Körner. Zweite verbesserte Auflage. Erfurt, Langensalza u. Leipzig. G. W. Körner. H. 1847.
1. Auflage: Heft 6—9 v. Körners Gesamtausgabe d. Orgelwerke (s. oben).

52 Choralvorspiele verschiedener Form für Orgel. 4 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1848.

5 canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch da komm' ich her" für Orgel mit 2 Klavieren und Pedal. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1849.

Klavier.

ClavierUbung bestehend in Praeludien. . . denen Liebhabern . . Partita I. (Leipzig.) In Verlegung des Autoris. 1726.

ClavierUbung . . . . Partita II. (Ebenda.) 1727.
(Wahrscheinlich von Bach selbst gestochen.)

ClavierUbung . . . . Partita III. (Ebenda.) 1728.

ClavierUbung . . . . Partita IV. (Ebenda.) 1729.

ClavierUbung . . . . Partita V. (Ebenda.) 1730.

ClavirUbung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten, und andern Galanterien; denen Liebhabern zur GemüthsErgoezung verfertiget .... Opus 1. In Verlegung des Autoris. 1731. Leipzig.

(Es existiert — nach Eitner, Quellenlexikon — noch eine bei Schmidt (!) in Nürnberg gedruckte Ausgabe ohne Angabe des Jahres.)

Zweyter Theil der ClavirUbung bestehend in einem Concerto nach Italiaenischem Gusto, und einer Overture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertiget .... In Verlegung Christoph Weigel Junioris. (Ostern 1735.)*)

Dritter Theil der ClavierUbung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge vor die Orgel denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths-Ergezung verfertiget .... In Verlegung des Authoris. (ca. 1739.)

ClavierUbung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt .... Nürnberg in Verlegung Balthasar Schmids. (Nr. 16.) (Ostern 1742.)**)

(Ms.) Clavierübung, bestehend in Präludien und Galanteriestücken, 1. bis 6. Partie. Wph. 1782.

(Ms.) Clavierübung, bestehend in 1 Aria mit 30 Variationes fürs Clavier mit 2 Manualen. Wph. 1782.

(Ms.) Vorspiele über die Catechismus und andere Gesänge für die Orgel. 3. Teil (der Klavierübung.) Wph. 1782.

(Ms.) Clavierübung op. 1. 3 Teile. T. 1799.

Gesamtausgaben.

Oeuvres complettes. A Vienne chez Hoffmeister et Comp. a Leipsic au Bureau de Musique. (Hoffmeister & Kühnel.) Bis Cah. III: H. &K. 2. 1801.

Cah. I. Toccata per il Cembalo No. I. XV. Inventions. Le Clavecin bien tempéré. I. Partie.

Cah. II. XV. Simphonies pour le Clavecin. Suite du Clavecin bien tempéré.

Cah. III. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre I. Part. 1 et 2. Suite du Clavecin bien tempéré.

Cah. IV. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre I. Partie III. Suite du Clavecin bien tempéré. Bis Cah. VI: H. & K. 4. 1802.

---

*) Nach (Weitzmann-)Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1899. p. 398.

**) a. a. O. p. 399.

Cah. V. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre I. Partie IV. Suite du Clavecin bien tempéré.

Cah. VI. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre I. Partie V. Suite du Clavecin bien tempère.

Cah. VII. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre I. Partie VI. Suite du Clavecin bien tempéré. Bis Cah. XIV: B. m. Z. 1806.

Cah. VIII. Fantasie chromatique, le Clavecin bien tempéré, fin de la I. et II. Partie.

Cah. IX. Le Clavecin bien tempéré, I.*) et II. Partie. Six Préludes à l'usage des Commençans.

(„Die Verlagshandlung liefert .... mit diesem Cah. den ersten Bogen der ersten Partie, nach einem von Bach selbst verbesserten Originale, neu gestochen gratis nach.")

Cah. X. Fantasie pour le Clavecin No. I. Six Suites pour le Clavecin. Oeuvre I. No. I. Le Clavecin bien tempéré, Suite de la II. Partie.

Cah. XI. Six Suites. Oeuvre I. No. II. Le Clavecin bien tempéré, Suite de la II. Partie.

Cah. XII. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre II. Aria con Variazioni. Six Suites. Oeuvre I. No. III. Le Clavecin bien tempéré, Suite de la II. Partie.

Cah. XIII. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre II. Aria con Variazioni. (Suite). Six Suites. Oeuvre I. No. IV.

Cah. XIV. Le Clavecin bien tempéré. Suite de la II. Partie. Exercices pour le Clavecin. Oeuvre II. Aria con Variazioni. (La fin.) Six Suites. Oeuvre I. No. 5 et 6.

„Mit diesem vierzehnten Heft wird den Pränumeranten dieser höchst schätzbaren Sammlung wieder die neue verbesserte Auflage der 15. Invention des ersten Heftes gratis angeboten."

(Oeuvres complettes.) Oeuvres pour le Clavecin. Leipzig, Peters. M. 1817.

Toccata p. Clavicemb.**)
15 Inventions p. le Clav. (Die zweystimmigen Invent.)
15 Simphonies pour le Clav. (Die dreystimmigen Invent.)
Exercices p. le Clav. (Klavierübungen). Oeuv. I. Part. 1—6.
  do. Oeuv. II. Aria con Variazioni.***)
  do. Oeuv. III. Préludes pour l'Orgue (Vorspiele für die Orgel).
Fantaisie pour le Clav. No. 1.
Fantaisie chromatique.
6 Préludes à l'usage des Commençans.

---

*) U. 1809 fügt hier ein: pag. 1—4 (corrigées).

**) Die folgende Aufzählung entstammt dem undatierten Catalogue du fonds de musique, de C. F. Peters (s. Vorwort). Daß diese ganze Reihe zu den bei M. 1817 kurz angezeigten Oeuvres pour le Clavecin gehört, beweist die Übereinstimmung des Preises.

***) 1830 werden „Exercices pour le Clavecin. Oeuvre II (Arie mit 30 Veränderungen) Leipzig, Peters" in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Marx) als neu herausgekommen rezensiert.

Six Suites pour le Clavecin (die kleinen französischen Suiten). Oeuvre I. No. 1—6.

Le Clavecin bien tempéré. Prél. et Fugues dans tous les tons et demi-tons du mode maj. et mineur (das wohltemperirte Klavier). 2 Parties. Grandes Suites, dites Suites Angloises p. Clav. No. I, II. Chromatische Fantasie für Pianof. (Ganz neue nach Bachs Manuskript verbesserte Auflage.) P. vor 1830.

Oeuvres complettes. (Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée par un Comité d'Arstistes.) Leipzig, Peters.

Liv. I, II: Le Clavecin bien tempéré ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons sur les modes majeurs et mineurs. — Das wohltemperirte Klavier. (Czerny.) H. 1837.

Liv. III: L'art de la Fugue y jointes du Sacrifice musicale, la Fugue sur un Thème de Frédéric II., la Ricercata à 6 voix sur le même Thème. — Die Kunst der Fuge. (Czerny.) H. 1839.

Liv. IV: Compositions*) pour Pianoforte sans et avec Accompagnement. (Czerny.) H. 1839.

1. Fantasia cromatica con Fuga Dm. 2. Preludio con Fuga Am. 3. Toccata con Fuga Em. 4. Toccata con Fuga Fism. 5. Toccata con Fuga Cm. 6. Fantasia con Fuga Am. 7. Fantasia con Fuga B. 8. Fantasia con Fuga D. 9. Capriccio sur le départ d'un frère. B. 10. Toccata con Fuga Dm. 11. Quatre Duos pour un Clavecin. 12. Preludio con Fuga sopra il nome Bach.

Liv. V: Six Exercices ou Suites. Op. 1. (Czerny.) B. Cm. Am. D. G. Em. H. 1840.

Liv. VI: 1. Concert dans le style italien. 2. Ouverture à la manière française avec une grande Suite Hm. 3. Thème avec 30 Variations pour un instrument à 2 clavecins superposès. G. (Czerny und Griepenkerl.) H. 1840.

Liv. VII: 1. Six petits Préludes pour les commençans. 2. Petite Fugue à deux voix pour les commençans. 3. Quinze Inventions à deux voix. 4. Quinze Inventions (Sinfonies) à trois voix. 5. Six petites Suites, nommées Suites françaises. (Czerny.) H. 1840.

Liv. VIII: Six grandes Suites nommées Suites anglaises. (Czerny und Griepenkerl.) A. Am. Gm. F. Em. Dm. H. 1842. 1843.

Liv. IX: (Compositions pour Pianoforte.) 1. Toccata con Fuga Gm. 2. Preludio con Fuga Am. 3. Fantasia con Fuga D. 4. Preludio con Fughetta Dm. 5. Preludio con Fughetta Em. 6. Preludio con Fuga Am. 7. Fantasia Cm. 8. Fuga C. 9. Fuga C. 10. Fantasia o Invenzione Cm. 11. Fuga Dm. 12. Fuga Dm. 13. Fuga Esm. 14. Fuga Em. 15. Fuga Am. 16. Douze petits Préludes ou Exercices pour les commençans. 17. Fragment d'une Suite Fm. 18. Fuga non achevée Cm. (Griepenkerl.) H. 1843.

---

*) Compositions. (Oeuvr. compl. Liv. 4). Edition nouvelle rédigée par F. C. Griepenkerl. Leipzig, Peters. H. 1851.

Liv. X: Six grandes Sonates pour le Pianoforte et Violon. H. 1841.

Liv. XI: Concert en Ré mineur (D moll) pour 3 Clavecins avec deux Violons, Viola et Basse. — Première édition. (Griepenkerl.) H. 1846.

Liv. XII: Concert en Ut majeur (C dur) pour 2 Clavecins avec deux Violons, Viola et Basse. — Première édition. (Griepenkerl.) H. 1847.

Liv. XIII: Concert en Ut mineur (C moll) pour 2 Clavecins avec deux Violons, Viola et Basse. — Première édition. (Griepenkerl.) H. 1848.

Liv. XIV: Concert en Ut majeur (C dur) pour 3 Clavecins avec deux Violons, Alto et Basse. — Première édition. (Griepenkerl.) H. 1850.

Liv. XV: 16 Concertos d'après des Concertos pour le Violon d'Ant. Vivaldi, arrangés pour le Piano seul par J. S. Bach, publiés pour la première fois. (Dehn und Roitzsch.) H. 1851.

Liv. XVI: Concert en Fa majeur (F dur) pour le Clavecin et deux Flutes concertantes, avec accompagnement de deux Violons, Viola et Basse, publié pour la première fois d'après la partition originale. (Dehn und Roitzsch.) H. 1851.

Werke.*) Neue vollständige, korrekte und mit Fingersatz versehene Ausgabe. Offenbach, André.

Lieferung 1—4. Das wohltemperirte Klavier oder 48 Präludien und Fugen (in 4 Heften). H. 1846.

5. Lieferung. Auch einzeln: Fantaisie chromatique et Fugue. H. 1847.
15 Inventions.
15 Symphonies.
6 petits Préludes à l'usage des Commençans.
12 petits Préludes ou Exercices à l'usage des Commençans.

Das wohltemperierte Klavier.

(Ms.) XXIV. Praeludia und Fugen, aus allen zwölf dur und moll Tönen. (Leipzig, Breitkopf & Sohn.) B. & S. 1764.

(Ms.) 24 Präludia und Fugen durch alle Töne. 1. Teil. Desgleichen, 2. Teil. Wph. 1782.

(Ms.) Zweimal 24 Vorspiele und Fugen aus allen Tonarten. R. 1790.

„Diese sind jetzt auf Pränumeration angekündigt und werden gedruckt nur 6 Rthlr. kosten." (1790!)

(Ms.) 24 Fug. p. il Clav. o per L'organo. 24 Fughe detto. (?) 48 Präludien. T. 1799.

*) Hilgenfeldt sagt: Bis jetzt (1850) .... erst sieben Bände erschienen.

Le Clavecin bien tempéré ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons sur les modes majeurs et mineurs. — Das wohltemperirte Klavier. (2 Teile.)*)

Bonn, Simrock. (Schwenke.) (Von Neefe berichtigt.) 1801.**)
Zürich, Nägeli. 1801. A. M. Z. 1801. T. & S. 1804. M. 1817.
{Wien, Hoffmeister & Co. / Leipzig, Hoffmeister & Kühnel.} 1801. (Forkel.)
Paris, Imbault (nur „48 Fugues"!) We. 1809.
London, Birchall (Wesley und Horn) (1810—13). G.
„New and correct edition."
Paris, Sieber. M. 1817.
Leipzig, Peters. M. 1817. W. A. M. Z. 1819.
Leipzig, Breitkopf & Härtel. W. A. M. Z. 1819.
(„Eine neue, ganz vollständige und korrekte Ausgabe in zwei Heften.")
Bonn, Simrock. W. 1828.
Leipzig, Peters.***) W. 1828.
Leipzig, Breitkopf & Härtel. W. 1828.
Zürich, Hug. W. 1828.
Paris, Nadermann. W. 1828.

---

*) Dieser Titel ist der am häufigsten vorkommende und diene hier als allgemeine Überschrift für die angeführten Ausgaben, weil es nicht gelang, sie alle zur Durchsicht herbeizuschaffen.

**) Ist nach den Ankündigungen der A. M. Z. 1801 (Int. Bl. V, VI und VIII) die älteste Ausgabe, die nach Grove (s. die Abkürzungen) bis spätestens 1808 im Verlage von Broderip and Wilkinson in London (mit französischem Titel) nachgedruckt wurde. Kroll führt in seiner Ausgabe (Peters 1862) als älteste eine bei Lavenu, London (wann?) erschienene an, die ich — Lavenu allein firmiert nur bis ca. 1808 — zeitlich nicht zu bestimmen vermochte, zumal sie dann von Kroll in der Ausgabe der Bachgesellschaft (Bd. XIV 1864) nicht mehr an erster Stelle erwähnt wird. Die (irrtümlich selbst noch in neueren Lexicis, z. B. dem von Riemann angeführte) von A. F. C. Kollmann, London 1799 kann es nicht sein, denn Kollmann hat zwar eine Ausgabe im Jahre 1799 als bevorstehend angekündigt, aber außer einer in seinem 1799 erschienenen „Essay on Practical Musical Composition" abgedruckten Fuge (C dur des II. Teils) nichts vom Wohltemperierten Klavier veröffentlicht (s. Grove und Eitners Quellenlexikon). Wenn schließlich auch im Grove die Vermutung ausgesprochen wird, daß Kollmanns Ankündigung deutsche Verleger zum Druck des Werkes anregte, so ist dagegen hinzuweisen auf die oben (S. S. 99) aus R(ellstab) 1790 zitierte Bemerkung. Das erste gedruckte Stück aus dem Wohltemperierten Klavier scheint die F moll-Fuge des II. Teils in J. F. Reichardts Musikalischem Kunstmagazin 1782 zu sein.

***) Ist vermutlich die im undatierten „Catalogue" (s. Vorwort) unter dem Titel „Le Clavecin bien temperé ou Préludes et Fugues dans tous les Tons et Demitons du Mode majeur et mineur. 2 Vol. Edition toute nouvelle et corrigée" angezeigte.

Paris, Richault. W. 1828.
Paris, Sieber. W. 1828.
Paris, Aulagnier. W. 1828.
Paris, Janet & Cotelle. W. 1828.
Prag, Berra. 1831.
Paris, Schlesinger. ca. 1832.
Paris, Brandus. (Nouvelle Edition soigneusement doigtée.) ca. 1832.
Bonn, Simrock. (Nouvelle édition.) H. 1835.
Leipzig, Peters. (Czerny.) H. 1837.
Berlin, Riefenstahl. H. 1839 e.
Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1839 e.
Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Neue verbesserte Ausgabe.) H. 1851.
Berlin, Eßlinger. (Neue verbesserte Ausgabe.) H. 1852 e.

Die Kunst der Fuge.

Die Kunst der Fuge. Leipzig 1750.
1752. (Ausgabe von Marpurg.)

(Ms.) Die Kunst der Fuge.
„Die letzte und schönste Arbeit dieses großen Mannes, und verdient von allen angehenden Musikern fleißig studiert (zu) werden." Wph. 1782.

(Ms.) Die Kunst der Fuge auf zwey Systemen zum Orgel- und Clavierspielen geschrieben. R. 1790.

(Ms.) Die Kunst der Fuga vierstimmig. T. 1799.

L'art de la fugue (à quatre parties). Paris, Pleyel. F. 1801. W. 1828.

Die Kunst der Fuge, in Partitur und im Klavierauszuge.
Zürich, Nägeli. 1802. T. & S. M. 1817.
Zürich, Hug. W. 1828.

Musikalisches Opfer.

Musicalisches Opfer Sr. Königlichen Majestät in Preußen .... allerunterthänigst gewidmet. Leipzig 1747. Gestochen von Schübler in Zella. B. 1761.

(Ms.) Musicalisches Opfer Ricercar, dem Könige von Preußen dedicirt. Wph. 1782.

(Ms.) Musikalisches Opfer. T. 1799.

Musikalisches Opfer. Neue Ausgabe mit einer Vorrede über die Entstehung dieses Werkes. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1834 e.

Suiten.

(Ms.) 6 Clavier-Suiten. Wph. 1782.

(Ms.) 6 Partite ou Suites françoises. R. 1790.

" 6 dito Tedesche. R. 1790.

" 6 dito Anglaises. R. 1790.

Grandes Suites, dites Suites anglaises. Berlin, Trautwein.
No. 3, 4. W. 1828e.
No. 5, 6. W. 1830.

Grandes Suites. (Suites anglaises.) No. 6. Berlin, Lischke. H. 1839e.

Konzerte.

(Ms.) II Concerti di Sig. Vivaldi, accommodati al Cembalo. (Leipzig, Breitkopf.) B. 1761.

(Ms.) Concerto a Cembalo concertato 2 Violini, Viola, Basso. (Dmoll.) (Leipzig, Breitkopf.) B. 1767. II.

(Ms.) I. Concerto a Cembalo obligato, 2 Violini, Viola e Basso. (Ddur.) (Leipzig, Breitkopf & Sohn.) B. & S. 1770.

(Ms.) Concerto a 3 Cembali, 2 Violini, Viola e Basso. (Ddur.) (Leipzig, Breitkopf.) B. 1774. IX.

Ist das später in Cdur erschienene. Im Breitkopf-Katalog 1780 ist ebenfalls ein Concerto a 3 Cembali, 2 Violini, Viola e Basso angeführt (Stimmen), jedoch nicht wie 1774 mit dem Themaanfang; auch ohne Tonartangabe.

(Ms.) Clav. Conc. a 5. Dmoll (No. 1.) Wph. 1782.

(Ms.) Concerto per 2 Cembali, 2 V., Viola e Vllo. (?) T. 1799.

Concerto per Cembalo con 2 Violini, Alto, Vcllo e Violone. No. 1, in Dm. Partitur. Leipzig, Kistner (Whistling). H. 1838.

Einzelne Stücke.

XXII (!) Inventiones vors Clavier. Leipzig, Breitkopf & Sohn. B. & S. 1763.

(Ms.) 15 Inventiones und 15 Sinfonien fürs Clavier. Wph. 1782.

(Ms.) 15 Inventionen, zweistimmig. 15 dreistimmige Inventionen für Clavier. R. 1790.

(Ms.) 15 Inventiones zweistimmig und 15 Sinf. dreistimmig. T. 1799.

(Ms.) Fantasie chromatique. Wph. 1782.

(Ms.) Chromatische Fantasie und Fuge, nebst Ricercata über das vom König von Preußen gegebene Thema. R. 1790.

Celebrated Fantasia chromatica with additions by Kollmann. London 1806. G.

Chromatische Fantasie und Fuge. „Neue Ausgabe (von Griepenkerl) mit einer Bezeichnung ihres wahren Vortrags, wie derselbe von J. S. Bach auf W. Friedemann Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler gekommen.“ Leipzig, Peters, 1819. W. 1828.

Fantasie chromatique (in D). (Anthologie classique No. 4). Berlin, Schlesinger. H. 1841.

(Ms.?) Aria mit 30 Veränderungen. T. 1799.

Air avec 30 Variations. Wien. (Verleger?) 1802. Hi. 1850.

Variationen f. d. Clavier. Zürich, Nägeli. We. 1809. M. 1817.

Fantasie et Fugue. (?) London, Preston. P. ca. 1820.

Grand Fugues. (?) 1st Set. 2d Set. London, Preston. P. ca. 1820.

Fuge Emoll. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Beilage. A. M. Z. 1826.

30 Variations fugées. Zürich, Hug. Paris, Nadermann. W. 1828.

Fuge, in Am. mit Applikatur von C. Czerny. Wien, Diabelli & Co. W. 1828.

Gigue, in B. Berlin, Lischke. W. 1828.

Exercices pour Clavecin. Oeuvre 4. Partie 1, 2. Offenbach, André. H. 1837.

4 Duetten. Berlin, Trautwein. H. 1839 e.

Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. In C. F. Becker*), Die Hausmusik in Deutschland in dem 16. 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig, Fest. 1840.

6 Préludes pour Pianoforte extraits du célèbre Clavecin bien tempéré. Cah. 1, 2. Offenbach, André. H. 1841.

3 Préludes et Fugues No. 1 à 4 Voci (Cism). No. 2 à 3 Voci (Cis). No. 3 à 5 Voci (Cism). (Anthologie classique No. 3.) Berlin, Schlesinger. H. 1842.

Gigue (in B). Berlin, Bote und Bock. H. 1844.

Auswahl aus (Seb. Bachs) Kompositionen zur ersten Bekanntschaft mit dem Meister veranstaltet von A. B. Marx. Berlin, Challier & Co. H. 1844.

---

*) Außer Becker, Rochlitz (siehe Motetten S. 108, Kantaten S. 110 und Passionen S. 112) und Winterfeld (siehe Kantaten S. 111) wurden nur die als eine Reihe von einzelnen, selbständigen Heften erschienenen Sammelwerke für unser Verzeichnis berücksichtigt.

Prélude et Fugue (in Em), arr. par Jos. Fischhof. Wien, Haslinger. H. 1845.

2 Gavottes avec Alternatives. (Klassische Studien, aus Meisterwerken gewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen von J. Fischhof. No. 1—6.) No. 4. Wien, Haslinger. H. 1848.

Klavier-Kompositionen behufs der Einführung in seine (Bachs) größere Werke, zum Gebrauch beim Unterricht mit Fingersatz, herausgegeben von A. G. Ritter. Heft 1. Heft 2. Magdeburg, Heinrichshofen. H. 1851.

Violine.

(Ms.) 3 Partien. (Sonates a Violino solo.) T. 1799.

3 Sonate (Studio). Bonn, Simrock. U. 1809. M. 1817.
Paris, Decombe. M. 1817.

Studio o 3 Sonate. Bonn, Simrock. W. 1828.

6 Sonaten für Violine (Studio ossia 3 Sonate). Zum Gebrauch bei dem Konservatorium zu Leipzig, mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von F. David (mit Originaltext). Heft 1—3. Neue Ausgabe. Leipzig, Kistner. H. 1843.

Ciaccona (3 Sonate No. 2) per Violino. Berlin, Schlesinger. H. 1845.

Ciaccona (3 Sonate No. 2) per Violino con Accompagnemento di Pianoforte da F. W. Ressel. Berlin, Schlesinger. H. 1845.

Ciaccona pour Violon avec Piano par Ressel. Berlin, Schlesinger. H. 1847.

Chaconne with Variations for Violin solo, with additional Accompaniment for Pianoforte by F. Mendelssohn-Bartholdy. London (Hamburg, Crantz.) H. 1847.

Chaconne mit Variationen für Violine, mit Begleitung des Pianoforte von F. Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1849.

6 große Sonaten (für Pianoforte und Violine). Zürich, Nägeli. T. & S. 1804. M. 1817.

6 grandes Sonates pour Pianoforte et Violon obligé. Zürich, Hug. W. 1828.
Paris, Richault. W. 1828.

(Ms.) Duetto à 2 Violini. T. 1799.

5 Duos pour 2 Violons. Wien, Steiner. M. 1817.
Wien, Haslinger. W. 1828.

5 Duetten für 2 Violinen. Neue Auflage. Wien, Haslinger. H. 1834 e.

Violoncell.

(Ms.) 6 Suites à Violoncello solo. T. 1799.

6 Solos (Suites) publiés par Dotzauer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. W. 1826.

6 Sonates ou Etudes. Oeuvre posthume. Paris, Janet & Co. W. 1828.
Leipzig, Probst. W. 1828.

Arrangements für Klavier.

Trio for Organ, adapted for 3 Hands by Wesley. London. Sh. ca. 1815.

Bach et Haendel. Fugues arr. par J. Pleyel. (Pf. 4 ms.) Paris, Pleyel. M. 1817. W. 1828.

Fugue pour Orgue arr. (p. Pf. 4 ms.) par Kegel. No. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. W. 1826.

A Grand Fugue (?) by J. S. Bach in three movements, and on three subjects, the principal theme being the first four bars of St. Ann's Psalm Tune, arranged for 2 Performers on the Organ or Piano Forte . . . by B. Jacob . . . London, Clementi & Co. (1827.)
Musical Times 1896 p. 723.

Variirte Choräle (für Pianoforte vierhändig). Frankfurt, Dunst. H. 1834 e.

Choral and Instrumental Fugues of J. S. Bach, in continuation of his forty-eight preludes and fugues, arranged from his masses, litanies, oratorios, and exercises . . . (54 Nummern) by Henry John Gauntlett. London, Lonsdale (ab 1838).
Musical Times 1896 p. 726.

Sechs Präludien und Fugen für die Orgel, eingerichtet für das Pianoforte zu vier Händen von C. Voigt. Frankfurt, Hedler. (1834.) Hi. 1850.

Das wohltemperirte Klavier. 48 Fugen und Präludien in allen Tonarten . . . eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von Henri Bertini. (7 Lieferungen.) Geziert mit Bachs Porträt. Mainz, Schott. H. 1842.
Als Ganzes angezeigt (in 2 oder 4 Abteilungen zu haben). H. 1843.

Sinfonie ou Suite (in D) à gr. Orchestre, arr. (p. Pf. 4 ms.) par G. M. Schmidt. Leipzig, Peters. H. 1843.

(Orgel-) Fantasie und Fuge (in Gm). Für den Konzertgebrauch, zu 4 Händen eingerichtet von B. Schellenberg. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1845.

Kompositionen für die Orgel, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von F. X. Gleichauf. Leipzig, Peters.

- Heft 1: Passacaglia im Cm. Pastorale in F. Präludium und Fuge in C. H. 1846.
- Heft 2: Präludium und Fuga in G. Präludium und Fuga in A. Fantasia und Fuga in Gm. H. 1846.
- Heft 3: Präludium und Fuga in Fmoll. Präludium und Fuga in Cmoll. Präludium und Fuga in Cdur. H. 1847.
- Heft 4: Präludium und Fuga in Amoll. Präludium und Fuga in Emoll. Präludium und Fuga in Hmoll. H. 1847.

Passacaglia arrangiert für Pianoforte zu 4 Händen. Frankfurt, Hedler. H. 1846.

Fuge über den Namen B A C H, arrangiert für Pianoforte von Gleichauf. Leipzig, Siegel & Stoll. H. 1846.

Orgelfuge in Am (mit obligatem Pedal) für Pianoforte eingerichtet von J. Fischhof. (Klassische Studien, aus Meisterwerken gewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen, No. 1—6). No. 3. Wien, Haslinger. H. 1848.

Orchester. (Große Konzerte.)

(Ms.) I. Ouverture, a 3 Trombe, Tympani, 3 Oboi, Basson, 2 Violini, Viola et Basso. (Stimmen.) (Leipzig, Breitkopf & Sohn.) B. & S. 1764.

Sinfonie (Suite) in D. Paris, Sieber. M. 1817.

Concerto per Cembalo con Violino e Flauto obligati e con ripieno di 2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabasso. (Amoll.) Partitur. (Bibliothèque classique, ou Collection d'anciens Chef-d'Oeuvres. Cah. 1.) Mainz, Schott. H. 1848.

6 Concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux par S. W. Dehn. (Brandenburgische Konzerte.) Leipzig, Peters.

- No. 1. Conc. pour Violino piccolo, 3 Hautbois et 2 Cors de Chasse avec Accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. H. 1850.
- No. 2. Conc. pour Violon, Flûte, Hautbois et Trompette conc. avec 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. H. 1851.

No. 3. Conc. pour 3 Violons, 3 Altos et 3 Violoncelles avec Basse. H. 1851.

No. 4. Conc. pour Violon et 2 Flûtes conc. avec 2 Violons, Alto Violoncelle et Basse. H. 1851.

(Partitur, Stimmen.)

Arrangements.

12 Preludes and Fugues. (Wesley u. Horn). London. (1807). Arrangiert für Streichquartett. Sh. ca. 1815.

6 Fugues arr. (2 Viol., Viola, Violone) par G. Braun. 1ère Suite. Leipzig, Hofmeister. W. 1828.

6 Fugues arr. pour 2 Violons, Alto et Vc. par G. Braun. 2ème Suite. Berlin, Trautwein. W. 1829.

Messen, Psalmen.

Missa a 4 Voci, due Flauti, due Violini, Viola ed Organo. Nr. 1 (Adur). Partitur. Bonn und Cöln, Simrock. (ed. G. Pölchau 1818.) W. 1828.

Missa 4 Vocibus cantanda, comitante Orchestra. (Viola, Flauti, Trombe ed Organo.) Nr. 2 in G. Partitur. Bonn, Simrock. (ed. G. Pölchau 1828.) W. 1828.

Nach Hilgenfeldt erschien die Messe in G auch bei Trautwein, Berlin 1824.

Singstimmen zur Missa Nr. 2 in G. Bonn, Simrock. W. 1830.

Messe Nr. 1, in A, für 4 Singstimmen. Klavierauszug von Gleichauf. Bonn, Simrock.
Die einzelnen Singstimmen, ebenda. H. 1834 e.

Messe Nr. 2 in G für 4 Singstimmen. Klavierauszug von Gleichauf. Bonn, Simrock.
Die einzelnen Singstimmen, ebenda. H. 1834 e.

Messe für 5 Singstimmen und Orchester (in H moll). Nach dem Autographum gestochen. (Erste Lieferung. Partitur.) Zürich, Nägeli. H. 1833.
Schon 1818 avisiert.

Der noch fehlende Teil erschien als:

Die hohe Messe in H moll, nach dem Autographum gestochen. Partitur. Zweite Lieferung. Bonn, Simrock. H. 1845.

Die hohe Messe (in H moll) für 2 Sopr., Alt, Tenor und Baß. Klavierauszug von A. B. Marx. (Kirchenmusik 3. Band.) Bonn, Simrock.
Die einzelnen Chorstimmen, ebenda. H. 1834.

Magnificat a cinque Voci, due Violini, due Oboe, tre Trombe, Timpani, Viola e Basso continuo. Bonn, Simrock. (ed. G. Pölchau 1811.) A. M. Z. 1816. M. 1817. W. 1828.

Der 117. Psalm für 4 Singstimmen. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1819?) W. 1828.

Der 117. Psalm für 4 Singstimmen. (Lobet den Herrn.) Neue Ausgabe nach Bachs Original-Handschrift. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Auch in „ausgesetzten Stimmen", ebenda. H. 1846.

Der 149. Psalm. (8 st.) Berlin, Trautwein. (Chorstimmen.) Bonn, Simrock. (F.) W. 1828.

Offertorium (Da pacem nobis) für 4 Singstimmen und kleines Orchester. Partitur. Erste Ausgabe. Wien, Diabelli & Co.

Ist eine Latinisierung der Choralkantate „Mit Fried und Freud fahr ich dahin". (Rust). H. 1836.

Motetten.

(Ms.) Motette: Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied. B. 1761. (Leipzig, Breitkopf.) (Partituren.)

(Ms.) Motette: Fürchte dich nicht. Motette: Komm Jesu komm. Motette: Jesu meine Freude. B. & S. 1764. (Leipzig, Breitkopf & Sohn.) (Partituren.)

Motetten. 1. Heft (1802). 2. Heft (1803). Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (ed. Schicht.) A. M. Z. 1808. M. 1817. W. 1828.

(?) 8stimmige Motette: Lob und Ehre und Weisheit. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1819.) W. 1828.

Aus der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied": (II.) „Wie sich ein Vater erbarmet" und (III.) „Lobet den Herrn in seinen Thaten". In: F. Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke .... 3ter Band. Mainz, Paris und Antwerpen, B. Schott's Söhne. (1840.)

Motetten. (1—6.) Ausgesetzte Singstimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1845.

Motetten in ausgesetzten Stimmen. Nr. 7 Lob und Ehre und Weisheit. Achtstimmig. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1846.

Motette: Jesu meine Freude, für 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß. Stimmen. Magdeburg, Heinrichshofen. H. 1850.

Six-Motetts edited by Dr. Steggall, in score [und in Stimmen] with German and English text. (the English version by W. Bartholomew.) Portrait of the composer. London, Ewer & Co. 1850—1851.*)

Geistliche Kantaten.

Glückwünschende Kirchen Motetto als bei solennen Gottesdienste in der Hauptkirchen B. M. V. der gesegnete Rathswechsel am 4. Febr. dieses Jahres 1708 geschach — und die Regierung der K. fr. Reichsstadt Mühlhausen .... Mühlhausen Druckts Tob. Brückner. 1708. (Stimmbücher.)

Trauer-Musik auf das Absterben der Churfürstin von Sachsen Christiane Eberhardine. Orig. Partitur vom 18. Okt. 1727 gestochen. (F. 1819.)

(Ms.) Kantate: „Widerstehe doch der Sünde". à 1 Violino, 1 Oboe, 1 Flauto, Tenore Solo ed Organo. (Leipzig, Breitkopf.)
In einem andern Katalog von Breitkopf, ebenfalls von 1761, ist dieselbe Kantate für Alt (mit Instrumenten) angeführt. B. 1761.

(Ms.) In Dom. 1. Adv.: Nun komm der Heiden Heiland. (2. Komposition.)
" In Fest. Nativ. Fer. III: Sehet welch eine Liebe.
" In Fest. Nativ. Fer. III: Ich freue mich in Dir.
" In Dom. p. Fest. Circ.: Schau lieber Gott.
" In Dom. I. p. Epiph.: Mein liebster Jesus.
" In Dom. I. p. Epiph.: Meinen Jesum laß ich nicht.
" In Dom. I. p. Epiph.: Gedenke Herr.
" In Dom. Septuages.: Nimm was dein ist.
" In Dom. Septuages.: Ich hab in Gottes Herz.
" In Dom. Esto mihi: Jesus nahm zu sich.
" In Fest. Annunc. Mar.: Herr Christ der einige.
" In Fest. Pent. Fer. I.: Erschallet ihr Lieder.
" In Dom. XI. p. Trin.: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht.
" In Dom. XIX. p. Trin.: Wo soll ich fliehen hin.
" In Dom. XXV. p. Trin.: Du Friedensfürst.
" In Dom. XXV. p. Trin.: Es reifet euch ein schrecklich Ende.
" In Fest. Reform.: Die Himmel erzählen.
" Das ist je gewißlich wahr.
" Trauerkantate: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
" Trauerkantate: Mein Gott nimm die gerechte Seele. (Echtheit zweifelhaft.)
" Trauerarie: Schlage doch gewünschte Stunde.
" Kommunionkantate: Schmücke dich o liebe Seele. (Sämtlich in Partitur und Stimmen.) (Leipzig, Breitkopf.) B. 1761.
" In Fest. Ascens: Lobet Gott in seinen Reichen. (Stimmen.) B. & S. 1764.

---

*) Bibliothek der Harmonic Society, London.

(Ms.) Kantate auf Michaelis: Man singet mit Freuden. Part.
" Oster-Kantate: So du mit deinem Munde bekennst. Part. Wph. 1782.

(Ms.) Kirchenmusik am 16. Sonntag nach Trinitatis (?). Stimmen. R. 1792.

Kantate: Eine feste Burg ist unser Gott, 4stimmig mit Orchester. (Fr. Schneider.) Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1821.) W. 1828.

Kirchenmusik zu 4 Singstimmen mit Orchester. Erster Band. Herausgegeben von A. B. Marx. (1. Litanei. 2. Herr, deine Augen. 3. Ihr werdet weinen.)
Partitur. Klavierauszug. Singstimmen.
Zweiter Band. (4. Du Hirte Israel. 5. Herr, gehe nicht ins Gericht. 6. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.)
Partitur. Klavierauszug. Singstimmen.
Bonn, Simrock. W. 1830.

Nimm von uns Herr. (Nur der erste Chor. Klavierauszug.) In: F. Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke*).. 3ter Band. Mainz, Paris und Antwerpen, Schott's Söhne. (1840.)

Mache dich mein Geist bereit. (Nur der erste Chor. Partitur.) Ebenda.

Kirchengesänge für Solo- und Chorstimmen mit Instrumental-Begleitung. — Partitur mit untergelegter Pianoforte-Begleitung von J. P. Schmidt. (Lief. 1.) Dominica Septuagesimae (Nimm, was dein ist). (Lief. 2.) Dominica Palmarum (Himmelskönig sei willkommen). Berlin, Trautwein & Co.
Ausgesetzte Chorstimmen zu Nr. 1. 2. (Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen, 29. Lieferung.) Ebenda. H. 1843.

Kirchengesänge für Solo- und Chorstimmen mit Instrumental-Begleitung. (Lief. 3.) Dominica IV. post Trin. (Barmherziges Herze). Partitur mit untergelegter Pianofortebegleitung von J. P. Schmidt. Berlin, Trautwein & Co. H. 1844.

Kirchengesänge für Solo- und Chorstimmen mit Instrumental-Begleitung. (Lief. 4.) Dominica II. post Trin. (Siehe zu, daß deine Gottesfurcht.) Partitur mit untergelegter Pianofortebegleitung von J. P. Schmidt. Berlin, Trautwein & Co.
Chorstimmen dazu. (Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 33. Lieferung.) Ebenda. H. 1845.

*) Siehe die Anmerkung auf Seite 103.

Eine feste Burg ist unser Gott. Kantate für 4 Singstimmen. In ausgesetzten Singstimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1845.

In Fest. Pent. Fer. II.: Also hat Gott die Welt geliebt. In: K. v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang.*) Bd. III. Leipzig, 1847.

In Dom. XXVII. p. Trin.: Wachet auf ruft uns die Stimme. Ebenda.

In Dom. XV. p. Trin.: Warum betrübst du dich mein Herz. Ebenda.

Jesu richte mein Beginnen. (Ein Chor.) Ebenda.

Eine feste Burg ist unser Gott. Kantate für 4 Singstimmen. Klavierauszug von F. X. Gleichauf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. H. 1848.

Weltliche Kantaten.

(Ms.) Kantate: Schwingt freudig euch empor. B. 1761.

(Ms.) Cantata, Amore traditore tu non m'inganni. Basso e Cemb. oblig. B. & S. 1764.

(Ms.?) Drama. Der Streit zwischen Phöbus und Pan. a 6 Voci, 3 Trombe, 2 Tamb., 2 Fl., 2 Obl., 2 Viol., Viola e Basso. T. & S. 1804.

Komische Kantaten: Nr. 1. „Schlendrian mit seiner Tochter Lieschen, für Solo und Chorstimmen mit Instrumenten. (Kaffee-Kantate.) Nr. 2. „Mer hahn 'ne neue Oberkeet" für Diskant und Baß mit Instrumenten. Partitur, herausgegeben von S. W. Dehn. Berlin, Crantz. (1837.) H. 1839 e.

Passionen.

(Ms.) Passion unseres Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas. (Leipzig, Breitkopf.) B. 1761.

Duett aus der Matthäuspassion: So ist mein Jesus nun gefangen. Für 2 weibl. Stimmen mit Doppelchor, mit Pfte arr. Berlin, Trautwein. W. 1829.

Arie aus der (Matthäus-) Passionsmusik: „Erbarme dich, mein Gott". Mit oblig. Violine und Pfte arr. Berlin, Trautwein. W. 1829.

Große Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Partitur. Berlin, Schlesinger. W. 1830.

---

*) Siehe die Anmerkung auf Seite 103.

Chorstimmen zur Matthäuspassion. Berlin, Schlesinger. H. 1834 e.

Große Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Klavierauszug. Berlin, Schlesinger. H. 1834 e.

(Einzeln erschienen aus der Matthäuspassion bei Schlesinger, Berlin: Nr. 9, 10, 18, 19, 26, 33, 36, 41, 48, 51, 60, 61, 65, 66, 74, 75. H. 1834 e.)

Solostimmen zur großen Passion nach Matthäus. Berlin, Schlesinger.*) H. 1834.

Große Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis. Vollständiger Klavierauszug von C. Hellwig. Berlin, Trautwein. W. 1830.

Große Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis. Partitur. Chorstimmen. Berlin, Trautwein. H. 1834 e.

Schlußchor aus der Matthäuspassion: „Wir setzen uns mit Thränen nieder." (Klavierauszug.) In: F. Rochlitz, Sammlung vorzüglichee Gesangstücke .... 3ter Band. Mainz, Paris und Antwerpen, Schott's Söhne. (1840.)

Weihnachtsoratorium.

(Ms.) Oratorium, Tempor. Nativ. Chr. Fer. I. (Nur die erste Kantate: Jauchzet, frohlocket.) B. & S. 1764.

(Ms.) Oratorium. 1. Jauchzet, frohlocket usw. a 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Fl., 2 Ob., 2 Viol., Viola e Fund. 2. Und es waren Hirten usw. a 4 Voci, 2 Fl., 2 Ob. d'-Amour, 2 Ob. da Caccia, 2 Viol., Viola e Fund. 3. Herrscher des Himmels erhöre. 4 Voci, 3 Trombe, Tamb., 2 Fl., 2 Ob., 2 Viol., Viola e Fund. 4. Fallt mit danken usw. a 4 Voci, 2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Viola e Fund. 5. Ehre sey dir Gott usw. a 4 Voci, 2 Ob., d'Amour, 2 Viol., Viola e Fund. 6. Herr wenn die stolzen Feinde usw. a 4 Voci, 3 Trombe, Tamb., 2 Ob., 2 Viol., Viola e Fund. T. & S. 1804.

Choräle.

Musicalisches Gesang Buch, darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß befindlich sind, Vornehmlich denen

*) Nach Hilgenfeldt ist 1844 bei Schlesinger in Paris eine Ausgabe der Matthäuspassion erschienen mit Text von Maurice Bourges.

Evangelischen Gemeinen im Stifte Naumburg-Zeitz gewidmet ... Von George Christian Schemelli, Schloß-Cantore daselbst. Leipzig, Breitkopf.*) 1736.

Das Vorwort sagt: ... „die ... Melodien (sind) von ... Johann Sebastian Bach ... theils ganz neu componiret,**) theils auch von ihm im Generalbaß verbessert."

[(Ms.) 150 Choräle, mit 4 Stimmen. Partitur. B. & S. 1764.

(Ms.) Vollständiges Choralbuch mit in Noten aufgesetzten Generalbasse an 240 in Leipzig gewöhnlichen Melodien. B. & S. 1764.]

Vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von C. Ph. E. Bach. Teil 1 (1765) u. 2 (1769). Berlin u. Leipzig, Birnstiel. B. & S. 1770.

Vierstimmige Choralgesänge. (Ebenfalls herausgegeben von Ph. E. Bach.) Vier Teile. Leipzig, Breitkopf. 1784—1787.

(Ph. E. Bach sagt: „Bey diesem neuen Drucke sind also auch die bey dem vorigen (Verleger) eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden.)

Vierstimmige Choralgesänge. 4 Teile. Neue Auflage (Zweite?). Leipzig, Breitkopf & Härtel. A. M. Z. 1804. M. 1817.

371 vierstimmige Choralgesänge. 3. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (ed. C. F. Becker.) H. 1834 e.

Vierstimmige Kirchengesänge, geordnet und mit einem Vorwort begleitet von C. F. Becker. Partitur 1. Lieferung mit Bachs Porträt. Leipzig, Friese. H. 1841.
Lieferung 2 u. 3. H. 1842.
4., 5., 6. und letzte Lieferung. H. 1843.

Mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien. Zum ersten Male unverändert und nach authentischen Quellen mit ihren ursprünglichen Texten mit den nötigen kunsthistorischen Nachweisungen herausgegeben von L. Erk. Erster Teil: 150 Gesänge, unter diesen 22 bisher nicht gedruckte. Leipzig, Peters. (1850.) H. 1851.

---

*) Nach Alb. Göhlers „Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien. Leipzig 1902". (Göhler 3, p. 1) notiert ein Groß'scher (Leipziger) Katalog der Ostermesse 1736: Musikal. Gesangbuch von 950 auserl. geistl. Liedern und Arien. Die unbekandten Melod. sind von Herrn Capm. Bach entweder neu verfertiget oder nach Befinden verbessert u. sodann sauber in Kupfer gestochen worden. Leipzig b. Chr. Breitkopf cum Privil. 1736.

**) 24.

Übersicht
der Aufführungen J. S. Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907.

Die folgende Übersicht der öffentlichen Aufführungen J. S. Bachscher Werke vom Ende des Jahres 1904 bis Anfang des Jahres 1907 wurde auf Grund der in der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" veröffentlichten Übersicht der „Aufführungen älterer Musikwerke" zusammengestellt. Ausgeschlossen wurden die Soli für Orgel und Klavier, die Vorträge der kleineren geistlichen Lieder, der einzelnen Arien und Sätze aus größeren Werken, wie auch Aufführungen von Bearbeitungen.

Der Zweck des vorliegenden Beitrags zur internationalen Bachpflege liegt nicht darin, dem Leser ein getreues statistisches Bild der Aufführungen zu bieten, — die Dezentralisierung unseres Musikwesens und die dadurch erschwerte Kontrolle über öffentliche Vorträge selbst in heimatlichen Bezirken schließt von vornherein das Erreichen einer Vollständigkeit aus; er soll vielmehr nur andeutungsweise die Fülle von hingebender Arbeit zum Bewußtsein bringen, die innerhalb von etwas mehr als zwei Jahren im Dienste Bachscher Kunst geleistet worden ist, und damit gleichzeitig die hohe ethische Bedeutung nachweisen, die Bach für das Musikleben unserer Zeit besitzt. Selbst in ihrer fragmentarischen Gestalt wird die Übersicht allen Bachfreunden willkommen sein, auch denen, die sie nicht anführt und die an der Orgel und am Klavier zur Verbreitung und zum Verständnis Bachscher Musik mit beigetragen haben.

1. Passionsmusiken.

Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes:

Amsterdam, A cappella Chor; Berlin, Singakademie, 2 mal; Cottbus, Mus.-Dir. E. Graner; Düsseldorf, Städt. Musikverein; Eisenach, Bach-Konzert d. Berl. Singakademie; Essen, Evang. Kirchenchor; Frankfurt a. M., Cäcilienverein; Gütersloh, Gesangverein; Leiden, Maatschappij tot bevord. van Toonkunst; Leipzig, Bach-Verein; München, Musikalische Akademie; Münster, Musikverein; Nürnberg, Verein f. klass. Chorgesang; Paris, Schola Cantorum; Solingen, Städt. Gesangverein; Ulm, Verein f. klass. Kirchenmusik; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde.

Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus:

Aachen, Städt. Ab.-Konzert; Amsterdam, Tonkunstgesellschaft, 2 mal; Barmen, Abonnementskonzert R. Stronck; ebenda, Allgem. Konzertverein-Volkschor; Berlin, Oratorienverein; ebenda, Singakademie; Bielefeld, Musikverein; Braunschweig, Chorgesangverein; Breslau, Singakademie; Brünn, Musikverein; Brüssel, Konservatorium; Cassel, Oratorienverein, 2 mal; Cöln, Konzertgesellschaft, 3 mal; Darmstadt, Musikverein; Dresden, Kreuzkirche; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie; Essen, Musikverein, 2 mal; Freiburg i. Br., Musikverein; Hagen, Konzertgesellschaft; Hannover, Musikakademie; Heidelberg, Bach-Verein; Hildesheim, Oratorienverein; Kiel, Gesangverein; Königsberg, Musikal. Akademie; Kopenhagen, Cäcilien-Foreningen, 2 mal; Krefeld, Konzertgesellschaft; Landau, Musikverein; Leipzig, Karfreitagaufführung, 2 mal; Metz, Konzertverband, 2 mal; Neuenburg, Société chorale; Plauen i. V.; Posen, Kirchenchor d. Ev. Kreuzkirche, 2 mal; Prag, Singverein; Quedlinburg, Allgem. Gesangverein; St. Johann-Saarbrücken, Musikverein Harmonie; Solingen, Städt. Gesangverein; Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; Wiesbaden, Cäcilienverein; Witten, Musikverein.

2. Messen, Oratorien usw.

Magnificat:

Basel, Gesangverein; Dortmund, Musikverein; Elberfeld, Konzertgesellschaft, 2 mal; Leipzig, Bach-Verein; Wien, Gesellschaftskonzert, 2 mal.

Messe in H moll:

Aachen, 83. Niederrhein. Musikfest; Barmen, Abonnementskonzert, R. Stronck; Berlin, Philharm. Chor; Bethlehem Pa., Bach-Chor; Bielefeld, Musikverein; Bonn, Städt. Gesangverein; Bremen,

Philharmonisches Konzert, 2mal; Coblenz, Abonnementskonzert; Darmstadt, Musikverein; Frankfurt, Cäcilienverein, 2mal; Gießen, Konzertverein; Graz, Steierm. Musikverein; Heidelberg, Bach-Verein; Krefeld, Konzertgesellschaft; London, Bach-Chor; München, Musikalische Akademie; Münster i. W., Musikverein; Prag, Gesangverein Hlahol.

Weihnachts-Oratorium:

Berlin, Singakademie, 2mal; ebenda, Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche; Bethlehem i. Pa., Bachfest; Dortmund, Musikverein; Elberfeld, Konzertgesellschaft; Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft; Friedberg i. H., Musikverein; Gent, Konservatorium; Gera, Musikal. Verein; Gotha, Musikverein; Hamm i. W., Musikverein; Köln, Konzertgesellschaft; Kopenhagen, Musikverein; Leipzig, Bach-Verein, 3mal; Minden, Musikverein; M.-Gladbach, Cäcilia; Mühlhausen, Musikverein; Paderborn, Musikverein; Paris, Schola cantorum; Wien, Evang. Singverein.

3. Kirchen-Kantaten.

Ach Gott, vom Himmel sieh darein:

Marseille, Schola cantorum.

Am Abend aber desselbigen Sabbaths:

Paris, Schola cantorum.

Also hat Gott die Welt geliebt:

Düsseldorf, 82. Niederrhein. Musikfest; Karlsruhe, Bach-Verein; Leipzig, Nikolaikirche, Thomanerchor; ebenda, Kirchenmusik Nikolaikirche.

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir:

Bielefeld, Musikverein.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir:

Elberfeld, Konzertgesellschaft; Essen, Evang. Kirchenchor.

Bleib' bei uns, denn es will Abend werden:

Dessau, Singakademie; Flensburg, Marienkirche; Hanau, Oratorienverein, 2mal; Laibach, Philharm. Gesellschaft; Magdeburg, [Anfangschor] St. Johanniskirche; Münster, Cäcilienfest, Musikverein; Wilhelmshaven, Christuskirchenchor; Zittau, Gymnasialchor.

Brich dem Hungrigen dein Brot:

Augsburg, Oratorienverein.

Christ lag in Todesbanden:

Berlin, Philharmonischer Chor; Frankfurt a. M., Rühlscher Gesangverein; Wiesbaden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde.

Der Friede sei mit Dir:

Paris, Société J.-S. Bach.

Der Himmel lacht, die Erde jubilieret:

Bethlehem Pa., Bach-Chor; Leipzig, Bach-Verein.

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ:

Bielefeld, Musikverein.

Du Hirte Israel, höre:

Berlin, Philharmonischer Chor, 2 mal; Bethlehem Pa., Bach-Chor; Düsseldorf, Gesangverein; Essen, Musikverein, (bearb. v. F. Limbert); Frankfurt a. M., Rühlscher Gesangverein; Leipzig, Kirchenmusik, Thomaskirche; Minden i. W., Musikverein.

Du wahrer Gott und Davids Sohn:

Bielefeld, Musikverein.

Ein' feste Burg ist unser Gott:

Bethlehem Pa., Bach-Chor; Brandenburg, Steinbecksche Singakademie; Dresden, Kreuzkirche; Eutin, Stadtkirche; Hanau, Kirchenchor d. Johanniskirche; Karlsruhe, Verein f. ev. Kirchenmusik (Komm in mein Herzenshaus); Mainz, Liedertafel; Marburg i. H., Akad. Musikverein; Meiningen, Singverein.

Erfreut euch, ihr Herzen:

Leipzig, Thomas- und Nikolaikirche; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor.

Erschallet, ihr Lieder:

London, Bach-Chor.

Es ist dir gesagt, Mensch:

Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche.

Freue dich, erlöste Schar:

Kassel, Oratorienverein, 2 mal.

Gleich wie der Regen und der Schnee vom Himmel fällt:

Köln, Konzertgesellschaft.

Gott der Herr ist Sonn und Schild:

Bethlehem Pa., Bach-Fest; Leipzig, Motette Thomaskirche; Osnabrück, Katharinenkirche; Solingen, Evang. Kirchenchor.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit:

Essen, Evang. Kirchenchor; Frankfurt, Rühlscher Gesangverein, 2 mal.

Halt im Gedächtnis Jesum Christ:

Aachen, Städt. Abonnements-Konzert; Arnheim, Luther-Kirchenchor; Kiel, A cappella Chor; Leipzig, Kirchenmusik Thomaskirche; Mülheim a. Ruhr, Gesangverein; München, Porgesscher Chorverein; Paris, Société J.-S. Bach.

Herr, gehe nicht ins Gericht:

Hannover, Musikakademie.

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben:

Leipzig, Bach-Verein.

Herr Gott, dich loben alle wir:

Biebrich a. Rh., Evang. Kirchengesangverein.

Herrscher des Himmels:

Leipzig, Bach-Verein.

Herr, wie du willst, so schick's mit mir:

Berlin, Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche; Paris, Konservatorium, 2 mal.

Himmelskönigin sei willkommen:

Kiel, A cappella Chor; München, Porgesscher Chorverein.

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht:

Berlin, Konzert G. A. Walter; Paris, Société J.-S. Bach.

Ich bin vergnügt in meinem Glücke:

Nancy, Conservatoire Mlle. E. Blanc.

Ich freue mich in dir:

Bielefeld, Musikverein.

Ich habe genug:

Marburg i. H., Akademischer Musikverein.

Ich hatte viel Bekümmernis:
Basel, Basler Gesangverein; Düsseldorf, Städt. Gesangverein; London, Bach-Chor; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor; Paris, Colonnekonzert.

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn:
Dresden, Kreuzkirche.

Ich weiß, daß mein Erlöser lebet:
Leipzig, Motette Thomaskirche; Wiesbaden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen:
Breslau, Singakademie; Bussum, Maatsch. tot. Bevord. van Toonkunst; Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi; Flensburg, Kirchenkonzert; Goslar, Musikalischer Verein; Leipzig, Konzert W. Rössel; London, Konzert Mednnes; Osnabrück, Katharinenkirche, F. Fitzau.

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe:
Straßburg, Konservatorium, Festkonzert.

Ihr werdet weinen und heulen:
Meiningen, Singverein; Wiesbaden, Ver. f. Künstler u. Kunstfreunde.

Jauchzet Gott in allen Landen:
Dresden, Konzert Alfred Sittard, Frau E. Wedekind.

Jesu, der du meine Seele:
Aachen, Städt. Abonnements-Konzert; Berlin, Philharmonischer Chor.

Komm, du süße Todesstunde:
Berlin, Philharmonischer Chor.

Liebster Gott, wann werd' ich sterben:
Berlin, Singakademie, 2 mal; Brüssel, Konservatorium; London, Bach-Chor.

Liebster Jesu, mein Verlangen:
Berlin, Konzert A. N. Harzen-Müller.

Lobe den Herrn, den mächtigen König:
Altona, Singakademie.

Lobe den Herrn, meine Seele:
Leipzig, Kirchenmusik Thomaskirche; ebenda, Kirchenmusik Nikolaikirche.

Lobet Gott in seinen Reichen:
Aachen, Städt. Abonnements-Konzert; Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche, 3 mal.

Meinen Jesum laß' ich nicht:
Leipzig, Kirchenmusik Thomaskirche.

Meine Seel' erhebt den Herrn:
Straßburg i. E., Festkonzert, Konservatorium.

Nun ist das Heil und die Kraft:
Berlin, Philharm. Chor; Dresden, Martin Luther-Kirche; ebenda, Volks-Singakademie; Frankfurt a. M., Rühlscher Gesangverein; Kiel, 7. Schleswig-Holstein. Musikfest; Regensburg, Musikverein; Saarbrücken, 3. südrheinisches Musikfest.

Nun komm, der Heiden Heiland:
Leipzig, Nikolaikirche, Thomaskirche; Paris, Société J.-S. Bach.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe:
Bethlehem Pa., Bach-Chor; Dresden, Vesper Kreuzkirche; ebenda, Hofkirche; Mainz, Liedertafel; München, Akademie der Tonkunst.

O Ewigkeit, du Donnerwort:
Berlin, Heiligenkreuzkirche; ebenda, Orgelkonzert B. Irrgang; ebenda, Philharmonischer Chor; Dortmund, Bach-Feier; Frankfurt a. M., Rühlscher Gesangverein; Leipzig, Lutherkirchenchor.

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht:
Berlin, Singakademie, 2 mal; Bethlehem Pa., Bach-Fest; Elberfeld, Konzertgesellschaft; Essen, Ev. Kirchenchor; Meiningen, Singverein.

Schlage doch, gewünschte Stunde:
Aachen-Burscheid, Geistliches Konzert, Frl. Müller; Augsburg, Oratorienverein, Frl. M. Henke; Berlin, Evang. Garnisonkirche, Frau L. Klosseck-Müller; ebenda, Konzert Panteo, Frl. E. Schünemann; Essen, Evang. Kirchenchor, Frl. O. Müller-Brüggemann; Frankfurt a. M., Rühlscher Gesangverein, 3 mal; Hanau, Oratorienverein, Frl. J. Bleyenburg, 2 mal; London, Bach-Chor; ebenda, Bach-Konzert Queens Hall Orchestra; Mainz, Liedertafel, Frau A. P. Haan-Manifarges; Metz, Musikverein, Frl. M. Philippi; Mühlhausen, Musikverein, Frl. M. Stapelfeldt; München, Orchester für alte Musik, Frl. H. v. d. Harst; Osnabrück, Musikverein, Frl. E. Schünemann; Paris, Société J.-S. Bach, Frl. M. Philippi; Saarbrücken, 3. südrhein. Musikfest, Fr. A. v. Kraus-Osborn; Wiesbaden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde.

Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem:
Arnheim, Lutherkirchenchor; Elberfeld, Konzert-Gesellschaft.

Selig ist der Mann:
Leipzig, Bach-Verein.

Sie werden aus Saba alle kommen:
Berlin, Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche; ebenda, Pfannschmidtscher Chor.

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust:
Basel, Basler Gesangverein.

Wachet auf, ruft uns die Stimme:
Aachen, Städt. Abonnements-Konzert, 2 mal; Augsburg, Musikfest; Berlin, Philharmonischer Chor; Bethlehem Pa., Bach-Chor; Elberfeld, Konzert-Gesellschaft; Essen, Evang. Kirchenchor; Karlsruhe, Bach-Verein; Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche; München, Orchesterverein; Nantes, Sängerchor Notre-Dame Kirche.

Wachet, betet, seid bereit allezeit:
Braunschweig, Schraderscher a cappella Chor; Köln, Konzert-Gesellschaft; Leipzig, Thomaskirche.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen:
Leipzig, Kirchenmusik Thomaskirche, 2 mal.

Wer da glaubet und getauft wird:
Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi; Elberfeld, Konzert-Gesellschaft.

Wer nur den lieben Gott läßt walten:
Essen, Musikverein.

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende:
Altona, Motette St. Petrikirche; ebenda, Motette Christianskirche; Essen, Evang. Kirchenchor; Kopenhagen, Cäcilienverein; München, Musik. Akademie; Paris, Société J.-S. Bach; Zittau, Gymnasialchor.

Wie schön leuchtet der Morgenstern:
Bethlehem, Pa., Bach-Fest; Leipzig, Bach-Verein.

Wir danken dir, Gott:
Nördlingen, Chorverein.

Wohl dem, der sich auf seinen Gott:
Leipzig, Thomas- und Nikolaikirche, 2 mal; ebenda, Kirchenmusik Nikolaikirche.

4. Weltliche Kantaten.

Amore traditore:

Leipzig, Bach-Verein.

Der Streit zwischen Phöbus und Pan:

Berlin, Philharmonischer Chor, 2mal; Essen, Musikverein; Köln, Konzertgesellschaft; London, Bach Concert Queens Hall Orchestra; Paris, Konservatoriums-Konzert.

Der zufriedengestellte Äolus:

Berlin, Philharmonischer Chor; Breslau, Singakademie; Hamburg, Cäcilienverein.

Die Kaffeekantate:

Brüssel, Gesellschaft »La Camera«.

Mer hahn en neue Oberkeet:

Leipzig, Bach-Verein; Paris, Société J.-S. Bach.

O holder Tag, erwünschte Zeit [Hochzeits-Kantate]:

Dresden, Bach-Konzert, Fr. E. Buff-Hedinger.

Weichet nur, betrübte Schatten:

Breslau, Singakademie, Fr. E. Schmitt-Czanyi.

5. Motetten.

Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf:

Berlin, Kgl. Hof- und Domchor; Leipzig, Motette Thomaskirche, 3mal; Lübeck, Vereinigung f. kirchlichen Chorgesang.

Fürchte dich nicht:

Helsingfors, Motettenchor, Dir. H. Klemetti; Leipzig, Thomaskirche, 3mal; München, Chorschulverein.

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn:

Dresden, Vesper Kreuzkirche; Helsingfors, Motettenchor; Leipzig, Motette Thomaskirche, 3mal; ebenda, Kirchenmusik Nikolaikirche.

Jesu meine Freude:

Dresden, Vesper Kreuzkirche; Hamburg, Cäcilienverein; Helsingfors, Motettenchor, Dir. H. Klemetti; Leipzig, Motette Thomaskirche, 4mal; Posen, Hennigscher Gesangverein.

Komm, Jesu, komm:

Amsterdam, A cappella Chor; Berlin, Kgl. Hof- und Domchor, 2mal; Halle, Vereinigung f. kirchl. Chorgesang; Leipzig, Motette Thomaskirche, 2mal; Lübeck; Wien, A cappella Chor.

Lobet den Herrn, alle Heiden:

Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik.

Lob und Ehre und Weisheit:

Bremen, Domchor.

Singet dem Herrn ein neues Lied:

Berlin, Domchor; ebenda, Kgl. akad. Hochschule; Birmingham, Musikfest; Dresden, Kreuzkirche; ebenda, Dreißigsche Singakademie; Leipzig, Motette Thomaskirche, 3mal; London, Sheffield Choir; Manchester, Halle-Konzert; München, Lehrergesangverein; Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde, Singverein.

6. Suiten (Ouverturen) für Orchester.

C-dur:

Breslau, Abonnementskonzert; ebenda, Orchesterverein; Leipzig, Gewandhauskonzert.

D-dur:

Amsterdam, Concertgebouw-Orkest; Antwerpen, Association artistique; Basel, Allgemeine Musikgesellschaft; Berlin, Bach-Konzert, Philharmonisches Orchester; ebenda, Orchester-Kammerkonzert; Bethlehem, Pa., Bach-Konzert; Bremen, Philharmonisches Konzert; Breslau, Orchesterverein; Cassel, Kgl. Theaterorchester; Cöln, Konzertgesellschaft; Dresden, Mozart-Verein; Düsseldorf, Städt. Musikverein; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie; Eutin, Abonnementskonzert; Freiburg i. B., Symphoniekonzert (Air, Gavotte, Gigue); Gothenburg, Orchestervereinigung; Haag, Konzert Diligentia; Haarlem, Bach-Vereeniging; Leipzig, Gewandhauskonzert; München, Kaim-Orchester; ebenda, Volks-Symphoniekonzert; St. Petersburg, Siloti-Konzert; Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde; ebenda, Konzertverein.

H-moll:

Berlin, Königl. Kapelle, 2mal; Bern, Musikgesellschaft; Brünn, Deutsches Haus, Bachfeier; Goslar, Musikverein; Hamburg, Philharmonische Gesellschaft; ebenda, Verein Hamburger Musikfreunde; Lausanne, Concerts classiques; London, Queens Hall Orchestra, 3mal; ebenda, Sunday Concert Society; Lübeck, Verein der Musikfreunde, 2mal; München, Kaim-Konzert; Neuenburg, Société de musique; Palma, Circulo de Bella Artes; Wien, Konzertverein.

7. Brandenburgische Konzerte.

Nr. 1 F-dur:

Baden-Baden, Städt. Orchester; Berlin, Bach-Konzert, Philharmonisches Orchester; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie; Leipzig, Bach-Verein; Paris, Konzert Cortot; ebenda, Société J.-S. Bach; St. Petersburg, Siloti-Konzert.

Nr. 2 F-dur:

Basel, Allg. Musikgesellschaft, A. de Greef; ebenda, Populäre Symphoniekonzerte; Cöln, Konzertgesellschaft; Darmstadt, Hofmusik; Düsseldorf, Städt. Musikverein; Liverpool, Gentlemanskonzert; London, Bach-Konzert Queens Hall Orchestra; Lübeck, Verein d. Musikfreunde; Nancy, Konservatorium.

Nr. 3 G-dur:

Aachen, Städt. Orchester, 2mal; Berlin, Kgl. Kapelle; ebenda, Philharm. Konzert; Bern, Musikgesellschaft; Bethlehem, Pa., Bach-Chor; Bonn, Philharm. Orchester aus Dortmund; Bremen, Philharm. Konzert; Dessau, Herzogl. Hofkapelle; Dortmund, Philharm. Orchester, 3mal; Düsseldorf, Städt. Musikverein; Goslar, Musikalischer Verein; Leipzig, Gewandhaus; London, Queens Hall Orchestra, 2mal; ebenda, Symphony Orchestra; Lüttich, Volkstümliches Konzert; Mannheim, Kaim-Konzert; München, Musik. Akademie; ebenda, Volks-Symphoniekonzert; ebenda, Orchesterverein; Neuruppin, Symphoniekonzert, Kapelle d. 24. Inf.-Reg.; Norwich, Dir. A. Bent; Stuttgart, Kgl. Hofkapelle, 2mal; Wien, Konzertverein.

Nr. 4 G-dur:

Aachen, 83. Niederrhein. Musikfest; Berlin, Meininger Kapelle, Direktion v. Flügel; Dresden, Mozart-Verein; Eisenach, Meininger Kapelle; Gera, Fürstl. Kapelle; Gotha, Meininger Kapelle, Direktion v. Flügel; Hildburghausen, Meininger Kapelle; Leipzig, Bach-Verein; London, Queens Hall Orchestra; ebenda, Sunday Concert Society; ebenda, Symphony Orchestra; Meiningen, Meininger Kapelle; Nancy, Conservatoire; Osnabrück, Musikverein; Saalfeld i. Th., Musikfest, 2mal; Sondershausen, Hofkapelle; Teplitz, Philharmonie; Wien, Konzertverein.

Nr. 5 D-dur:

Dortmund, Philharm. Orchester; Dresden, Bach-Konzert, R. Buchmayer; Elberfeld, Städt. Orchester; Essen, Musikalische Gesellschaft; Leipzig, Bach-Verein; London, Symph. Concerts J. Wood; Mainz, Städt. Abonnementskonzert; München, Kgl. Akademie; ebenda,

Musikalische Akademie; ebenda, Volks-Symphoniekonzert, Kaim-Orchester; Nancy, Lamoureux-Konzert; Palma, Circulo de Bellas Artes; Paris, Lamoureux-Konzert; ebenda, Fondat. J.-S. Bach; Rostock, Stadt- u. Theater-Orchester; Saarbrücken, 3. Südrhein. Musikfest; St. Petersburg, Siloti-Konzert.

Nr. 6 F-dur:

St. Petersburg, Siloti-Konzert; Rostock, Konzertverein.

8. Kammermusik.

Sonate a. d. Musikalischen Opfer für Flöte, Violine und bezifferten Baß, C-moll:

Brüssel, Konzert Blanquardt, Bouvet und Jemain; Charlottenburg, Konzert E. Ferrier; London, Konzert Sunderland und Thistleton; Paris, Fondat. J.-S. Bach; Prag, Konservatorium.

Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß, G-dur:

Paris, Société J.-S. Bach.

Sonate C-dur für 2 Violinen und Pianoforte:

Leipzig, Konzert H. Ferchland u. H. Fürst; London, Konzert Hr. J. Hambourg und Frl. M. Mackenzie; ebenda, King Cole Club; Paris, Société J.-S. Bach.

Sonaten für Violine allein:

Nr. 1 G-moll:

Berlin, Konzert Fr. L. Helbing-Lafont; München, G. Knauer; Paris, Fritz Kreisler.

Nr. 2 H-moll:

Berlin, Fr. L. Helbing-Lafont; Brüssel, Concert Ysaye, Hr. F. Kreisler.

Nr. 3 A-moll:

Berlin, Fr. L. Helbing-Lafont; München, G. Knauer.

Nr. 4 D-moll:

Berlin, Fr. L. Helbing-Lafont; Leipzig, Konzert Frl. Adele Stöcker; München, G. Knauer; Paris, L. Capet.

Nr. 5 C-dur:

Berlin, Fr. L. Helbing-Lafont; München, G. Knauer.

Nr. 6 E-dur:

Berlin, Fr. L. Helbing-Lafont; München, G. Knauer.

Suiten für Violoncell allein:

C-dur:

Köln, Konservatorium, M. Baldner; Paris, Fondat. J.-S. Bach.

C-moll:

Dresden, Mozart-Verein, Julius Klengel; Leipzig, Bach-Verein, Julius Klengel; St. Petersburg, Siloti-Konzert, P. Casals; Wien, Julius Klengel.

D-dur:

Leiden, Ver. Semprecrescendo, P. Casals; Paris, Fondat. J.-S. Bach.

Sonaten für Violine und Pianoforte:

Nr. 1 H-moll:

Coburg, Kammermusik-Abend; Dresden, Tonkünstler-Verein; Eisenach, Kammermusik-Matinee; London, J. Joachim und L. Borwick; Paris, Fondat. J.-S. Bach, L. Capet und Frl. M. Lang.

Nr. 2 A-dur:

Meiningen, Kammermusik-Abend, H. Treichler und G. Berger; Nancy, Konservatorium; Paris, Mlle. M. Dron und M. A. Parent; ebenda, Fondation J.-S. Bach, L. Capet und M. Lang.

Nr. 3 E-dur:

Bonn, Populäre Kammermusik-Konzerte, Hugo Grüters und Bram Eldering; Brüssel, D. Pâques; Heidelberg, Akad. Gesangverein, Hr. Ph. Wolfrum und H. Braune; London, M. Hall und E. Petri; ebenda, Konzert Sunderland und Thistleton; Madrid, Soc. Filarmonica, Hr. E. Ysaye und R. Pugno; Paris, Fondat. J.-S. Bach, L. Capet und M. Lang; Sondershausen, Konservatorium.

Nr. 4 C-moll:

Paris, Fondat. J.-S. Bach, L. Capet und M. Lang.

Nr. 5 F-moll:

Paris, Fondat. J.-S. Bach, L. Capet und M. Lang; Wien, Ortsgruppe d. JMG., Hr. G. Hawraneck und E. Latzko.

Nr. 6 G-dur:

Madrid, Sociedad Filarmonica, Hr. E. Ysaye und R. Pugno; München, Volkstüml. Kammermusik-Abend; Paris, Fondation J.-S. Bach, L. Capet und M. Lang.

Nr. 7 E-moll:

Paris, Fondation J.-S. Bach, L. Capet und M. Lang.

Sonaten für Viola da Gamba und Pianoforte:

Nr. 1 G-dur:

Paris, Fondation J.-S. Bach.

Nr. 2 D-dur:

Augsburg, Dresden, Stuttgart, Deutsche Vereinigung für alte Musik.

Nr. 3 G-moll:

Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, Frl. H. Dolmetsch und D. Moggridge.

Sonaten für Flöte und Pianoforte:

Nr. 2 Es-dur:

Brüssel, Blanquardt und Jemain; Kopenhagen, Cäcilienverein; Paris, Fondation J.-S. Bach.

Nr. 5 E-moll:

Dessau, Kammermusik-Abend, Hr. A. Buchheim.

Nr. 6 E-dur:

Bromberg, Kammermusik-Vereinigung; Dijon, Comité Rameau, Phil. Gaubert; Gotha, Kammermusik-Abend; Paris, Konzert Taffanel.

Tripelkonzert Nr. 2 A-moll für Klavier, Flöte und Violine mit Streichorchester:

Leipzig, Bach-Verein.

9. Klavierkonzerte.

A-dur:

London, Konzert Sunderland und Thistleton.

A-moll für 4 Klaviere (nach Vivaldi):

Kopenhagen, Caecilia Foreningen; Paris, Société J.-S. Bach.

C-dur für 2 Klaviere:

Cöln, Konservatorium; Dresden, Mozartverein; Heidelberg, Bach-Verein; Leipzig, Konzert M. Liebner und L. Edger; Paris, Société J.-S. Bach, Frl. B. Selva und A. Cortot.

C-dur für 3 Klaviere:

Berlin, Bach-Konzert, Georg Schumann, Br. Hinze-Reinhold, Fr. F. Kwast-Hodopp; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie.

C-moll für 2 Klaviere:

Heidelberg, Bach-Verein; Lüttich, Volkstümliches Konzert, R. Pugno und A. de Greef; Paris, Société J.-S. Bach.

D-dur:

Rom, Gulli.

D-moll für 3 Klaviere:

Barcelona, Academia Granados, Frl. M. Moner; Basel, Allg. Muſ.-Gesellsch. A. de Greef; Berlin, Bach-Konzert, Georg Schumann; Graz, Schule d. Steierm. Musikvereins, 2 mal; Leipzig, Konservatorium; München, Akademie der Tonkunst; Nottingham, Richards Orchester-Konzert.

F-dur (Italienisches Konzert):

Dresden, Tonkünstler-Verein, Sittard; Innsbruck, Musikverein, E. Pierina; Leipzig, Emil Sauer; Madrid, Sociedad Filarmonica, Raoul Pugno; Prag, Konservatorium, Historischer Abend.

F-dur:

London, Grace Sunderland.

10. Violinkonzerte.

A-moll:

Berlin, Konzert Frl. B. Panteo; ebenda, Orgelvortrag Prof. Reimann, Fr. A. v. Pilgrim; Breslau, Orchesterverein, Felix Berber; Brügge, Konservatorium, M. Erickboom; Brünn, Musikvereinsschule; Brüssel, Gesellschaft »La camera«; Genf, Abonnement-Konzert; Leipzig, Konservatorium; Madrid, Philharmonie, F. Kreisler und F. Arbós; Wien, Konzert-Verein, R. Zeiler.

E-dur:

Baden-Baden, A. Bachmann; Berlin, Philharmonie, E. Ysaye; Dresden, Mozartverein; ebenda, Konzert Alfred Sittard, Henry Petri; Essen, Musikverein, E. Ysaye; Freiburg i. Br., Städt. Orchester; Genf, Abonnements Konzert, Hr. Ten. Have; Gotha, Liedertafel; Hamburg, Philharm. Konzert, E. Ysaye; Laibach, Philharmonische Gesellschaft.

G-moll:

Dresden, H. Hildebrandt; Leipzig, Bach-Verein, H. Hamann; Stuttgart, Singer.

D-moll für 2 Violinen:

Berlin, H. und E. Heermann; ebenda, Meininger Kapelle Joachim und Neruda; ebenda, Bach-Konzert, Jos. Joachim und C. Halir; Breslau, Orchester-Verein, R. Himmelstoß und H. Behr; Cöthen, 15. Anh. Musikfest, A. und L. Petschnikoff; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie, Carl Halir und J. Joachim; Eisleben, Bach-Verein; Eutin, Abonnements-Konzert; Gera, Volkskonzert; Hannover, Konzert A. und L. Petschnikoff; London, Bach-Chor; ebenda, Maud Mac Carthy Konzert; Madrid, Philharmonie, F. Kreisler und F. Arbós; Metz, Konzertverband; Montreux, Philharm. Orchester, H. Stephens und S. Kiß; München, Kgl. Akademie d. Tonkunst, 2 mal; M.-Gladbach, Städt. Orchester, Kleinsang und Anders; Naumburg a. S., Philharm. Konzert d. Winderstein-Orchester; Paris, Fondat. J.-S. Bach; Riga, Bach-Verein, H. Grevesmühl und E. Waack (Zwei Sätze); Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde; St. Petersburg, Siloti-Konzert, E. Ysaye und B. Kamensky; Stuttgart, Königl. Hofkapelle; Wien, Histor. Konzert JMG., A. Rosé und R. Zeiler.

Mitteilungen.

Herr Arno Werner (Bitterfeld) teilt folgendes mit:

1. Bereits im Jahre 1731 hatte Johann Sebastian Bach einen Leipziger Studiosus Joh. Christoph Dorn als Organisten für die Stadtkirche in Torgau empfohlen*). Bei einer neuen Erledigung der Stelle im nächsten Jahrzehnt trat ein direkter Schüler Bachs: Joh. George Heinrich als Bewerber auf. Er war 1721 als der Sohn eines Merseburger Kuriers geboren und hatte vom Jahre 1734 an die Thomasschule besucht**). In der Schule wie auch in Privatstunden hatte er Bachs Unterricht genossen. Auf diesen Vorzug weist Heinrich in seinem Bewerbungsschreiben hin:

„Wann nun nicht zu zweiffeln, daß Sie solchen (Organistendienst) fördersamst wieder zu besetzen, besorget sein werden, und ich viele Jahre daher mich zu dergleichen Dienste qualificiret zu machen gesuchet, und unter anderen den berühmten Bach selbst zu meinem Lehr-Meister gehabt; Als will ich Ew. HochE . . . . meine wenige Dienste hiermit gehorsamst offeriret haben . . .“

Das von Bach selbst geschriebene Zeugnis lautet:

„Demnach Vorzeiger dieses HE. Johann Georg Heinrich J. U. Studiosus mich endes benandten ersuchet, ihme seines bey uns in der Thomas-Schule bezeigten Fleißes und Aufführung ein unpartheyisch attestat zu ertheilen, Als haben Demselben solches nicht vorenthalten, sondern vielmehr bezeügen wollen, daß er sich allstets als ein fleißiges und williges subjectum aufgeführet, überdem auch in denen bey mir gehabten privat informationen sich mit vielem Eyffer dem studio musico gewidmet, daß ich persuadiret seyn kan, man werde mit deßen capacité zufrieden seyn können.

Leipzig d. 13. Mayi 1744.

Joh. Seb. Bach.
Königl. Pohln. u. Churf. Sachs.
Hoff Compositeur Mp.***)

---

*) Das Zeugnis druckt Spitta ab (J. S. Bach, II, S. 730).

**) Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Bernh. Richter in Leipzig.

***) Ratsakten zu Torgau Kap. VI, 12. Organistendienst betreffend.

2. Spitta erwähnt nur kurz die Tatsache, daß Bach mit Silbermann die Orgel in der Wenzelskirche zu Naumburg abgenommen hat (1746). Das von beiden Meistern unterzeichnete Gutachten befindet sich noch im Naumburger Stadtarchiv. Der Organist der Kirche machte bald nach der Abnahme eine Eingabe an den Rat der Stadt und suchte zu beweisen, daß die beiden Revisoren ihren Auftrag mindestens sehr leichtfertig ausgeführt hätten. Er dachte sich wohl nicht, daß man den Revisoren die Anklageschrift vorlegen würde. Silbermann wies Punkt für Punkt nach, daß die Einwände nichtig waren und Zeugnis davon ablegten, daß der Organist kein Verständnis für die Orgelbaukunst besitze.

C. Fr. Brauer, der 1846 Organist an St. Wenzel wurde, trug in ein aus dem 18. Jahrhundert stammendes handschriftliches Choralbuch der Kirche folgendes ein:

„Nachdem die Orgel in St. Wenzel hier in den Jahren von 1743—46 durch Orgelbaumeister Hildebrandt gründlich reparirt, gewissermaßen umgebaut worden war, wurde sie am 26. September 1746 von Sachkundigen geprüft. Dazu berief der Magistrat den damals berühmten Orgelbaumeister Silbermann aus Freiberg in Sachsen und den hochberühmten Thomaskantor Sebastian Bach aus Leipzig. Ihr Urteil über die Arbeit war ein sehr günstiges, und so konnte die fragliche Orgel übernommen werden. Sebastian Bach war dem Magistrat bei dieser Gelegenheit natürlich als großer und größter Meister des Orgelspiels bekannt geworden.

Im Jahre 1748 wurde die Organistenstelle an St. Wenzel vakant und Sebastian Bach bat für und empfahl seinen Schwiegersohn Altnicol, Org. und Kollegen in Greifenberg in Schlesien. Kurz darauf, fast gleichzeitig, kam von Dresden ein Schreiben an den Magistrat zu Naumburg, in welchem der hochmächtige Graf Brühl den Organisten Joh. Friedr. Graebner an der Frauenkirche zu Dresden für die fragliche Stelle in Naumburg empfahl. Man kann sich denken, in welche unangenehme Lage der Magistrat hierdurch kam. Prächtig aber wußte er sich zu helfen: Er ordnete sofort eine Sitzung an und wählte Herrn Altnicol, Organist in Greifenberg, für die vakante Stelle an der St. Wenzelskirche. Dem allmächtigen Brühl schrieb man in größter Unterthänigkeit, daß die fragliche Stelle bereits vergeben gewesen sei. Altnicol starb schon 1759 und auf abermahlige Empfehlung Brühl's wurde Joh. Frdr. Graebner im Dezember 1759 Organist an St. Wenzel . . .“

Die Akten über die Organistenwahlen waren leider im Stadtarchiv nicht aufzufinden*).

---

3. Es dürften nur wenige Zeugnisse dafür vorhanden sein, daß Bachs Kantaten zu Lebzeiten des Meisters in kleineren Städten gesungen worden

*) Vgl. hierzu die Ausführungen B. Richters im Bach-Jahrbuch 1905, S. 64 u. 65.

sind. Hier ist ein Beispiel: Von ungefähr dem Jahre 1730 an wirkte in Delitzsch der Kantor Fröber, der aus Leipzig kam und jedenfalls mit Bach Umgang gepflogen hatte. Seine Absicht, Bach'sche Kantaten in Delitzsch aufzuführen, scheiterte anfangs an der Unzulänglichkeit des Delitzscher Orchesters. Sein Ziel erreichte er aber doch; er arbeitete die Kantaten so um, daß sie für seine Verhältnisse paßten. Durch den frischen Zug, den er in das Musikwesen zu Delitzsch brachte, gelang es ihm die alternde Kantorei noch einmal zur Blüte zu bringen. „An seinem Grabe verhallten die letzten Töne kollegialischen Gesanges" († 1759)*).

---

4. Im Stadtarchiv zu Zeitz**) findet sich der Entwurf folgenden Schreibens:

HE. Bachen Königlichen Capell Meister u. Cantorem bey der St. Thomae Schule zu Leipzig.

P. P. Ew. x ersuchen wir hierdurch dienstlich, ein, auff alle Stadt-Pfeiffer Instrumenta gesetztes Kunst-Probe-Stück, welches noch niemanden bekannt und noch nie musiciret worden, folglich ohnschwer ganz von neuem zu componiren, das honorarium davor uns zu liquidiren und gegen dankbarliche Bezahlung solch Probe Stück so bald möglich an uns unmittelbar verschloßen zu übersenden, auch niemanden, wer der auch sey, selbiges zu communiciren. Wir versichern Ew. x bey vorkommender Gelegenheit hinwiederum angenehm zu dienen, verharrende x B. (ürgermeister) u. R. (Rat) d. . .

Zeitz den 25. Febr. 1743.

Aus mir unbekannten Gründen wurde aber die obige Adresse durchstrichen und darunter vermerkt: „An HE. Görnern, Städt. Organisten zu Leipzig". Dieser führte den Auftrag aus und übermittelte dem Rate am 31. März die gewünschte Komposition. Sie ist, wie auch frühere und spätere Kompositionen für Stadtpfeiferproben, den Akten beigeheftet. Das eine Begleitschreiben Görner's enthält eine kurze Erläuterung des Probestückes und gibt auch ein ungefähres Bild von dem Verlaufe einer Stadtpfeiferprobe zu Bachs Zeit; es mag darum im Wortlaut folgen:

A Monsieur Monsieur Sünder, Syndic de la ville de Zeiz à Zeiz.

HochEdler Insonders HochgeEhrtester Herr!

Ich übersende hiermit, das verlangte Musicalische Stück nebst einem Schreiben an E. HochE. Magistrat in Zeiz mit Bitte, solches zu übergeben. Ew. HochE. werden auß dem Stück selber sehen, daß es mühsam genug gewesen.

---

*) Nachrichtsblatt f. d. Delitzscher und Bitterfelder Kreis 1824, Nr. 5 und 6.

**) Lit. B. Nr. 12, vol. I, S. 221.

Die ganze Einrichtung dieses neu componirten Stückes, bestehend aus 6 gebräuchlichen Stadtpfeiffer Instrumenten, die übrigen sonderlich. Baß Instrument verstehen sich von selbsten oder auch Flut. Trav., so einer auch darinnen waß gethan, ist es zu loben, doch muß er hauptsächlich auf diesen 6 verschiedenen Instrumenten geübet seyn, woraus das Stück bestehet, alß

1.) ein Satz vor die Trompete,
zum 2.) „ „ vor die Alt Posaune,
3.) „ „ vor den Zinck oder Cornetto,
(dabey ist eine Stimme doppelt C oder D.)
zum 4.) zwei Sätze vor Violine, (Concert: Multo Adagio und Presto)
5.) zwei Sätze vor die Hautb. oblig. (ein Andante u. ein Vivace.)
und 6.) ein Satz vor das Waldhorn auß F.

Zu diesen 6 oblig. Instrumenten accompagniren Violino primo, Secundo, Viola und Violon und also ein vollkommenes probe Stück, dabey man bald wird hören können, ob derjenige, dem es vorgelegt wird, auf allen diesen 6, oder nur auf etlichen vil oder wenig praestirt. Doch dabey nicht zu vergeßen, daß diß Stück

1.) wohl dirigirt, zum 2.) mit guten Leuten besezt, 3.) der Concertiste, welcher die Probe thut, nicht übereilt, lieber einen Satz noch einmahl angefangen und 4.) die beygesezte Multo adagio, presto Andante u. so ferner wohl in acht zunehmen. Meine arbeit habe im Schreiben auf 12 Thlr. gesezt. Übrigens bin mit aller Hochachtung Ew. HochE. M. HochgE. Herren ergeb. Diener Johann Gottlieb Görner, Mus. Director bey der Universit. Kirche u. Organ: zu St. Thom:

Am 24. Oktober fand die Probe in der Klosterkirche statt. Als Sachverständige waren zugegen: Benjamin Christian Ficker, Schloßorganist, und Wolfgang Christian Cramer, Dir. Mus. und Stadtkantor zu Zeitz. Der jüngere Lommer, der „aus dem Stegreif" (vom Blatt) spielte, wurde als Nachfolger seines Vaters gewählt, da die Sachverständigen bezüglich seines Spiels „das mindeste nicht zu desideriren" fanden.

Herr Bernhard Friedrich Richter (Leipzig) teilt mit:

Zur Kantate „Ärgre dich, o Seele nicht".

Für die Herausgabe dieser Kantate (B. A. 186) stand seiner Zeit der Redaktion nur die Originalpartitur zur Verfügung; Originalstimmen fehlen, doch ließ sich deren Verlust verschmerzen, da die Originalpartitur, eine sorgfältige Reinschrift, zu Zweifeln keine Veranlassung gab. Die Partitur trägt die Jahreszahl 1723, doch geht das Werk jedenfalls auf die Weimarer Zeit zurück und wird zum 3. Advent 1716 geschrieben sein. Der Text ist

größtenteils in Salomon Francks „Evangel. Sonn- und Fest-Tags-Andachten" enthalten, doch zeigen sich beim Kantatenterte manche Abweichungen, auch fehlen bei Franck die Rezitative, während Bach wieder den Schlußchoral des Franckschen Textes wegläßt. In Leipzig erhielt die Kantate eine Umarbeitung, die Rezitative wurden eingefügt und das zu einer zweiteiligen Kantate umgestaltete Werk benutzte dann Bach bald nach seinem Amtsantritt als Kirchenmusik für den 7. Sonntag nach Trinitatis 1723.

Nun haben sich in der Thomasschul-Bibliothek zwei Singstimmen, eine Sopran- und eine Altstimme gefunden. (Sie lagen bei den Stimmen einer Choralkantate, wohin sie erst in neuerer Zeit gekommen sein können.) Ein Vergleich mit der Partitur zeigte keine Abweichungen, doch heißt es in den Stimmen vor dem Baß-Rezitativ nicht „Zweiter Theil" sondern „Nach der Predigt" und dann ist in den Stimmen noch ein Schlußchoral angegeben, aber nicht der Francksche Text „Darum ob ich schon dulde" sondern die 11. Strophe des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her" und zwar in der musikalischen Fassung des Schlußchorales des ersten Teiles der Kantate (S. 136 ff. d. B. A.), der ja demselben Liede entnommen ist. Da der Text gerade dieser 11. Strophe in den Gesangbüchern vielfach abweichend angegeben wird, so setzen wir ihn hierher, wie er in den beiden Stimmen steht.

Die Hoffnung wart't der rechten Zeit,
was Gottes Wort zusaget.
Wenn das geschehen soll zur Freud,
setzt Gott kein gewisse Tage.
Er weiß wohl wenns am besten ist,
und braucht an uns kein arge List,
das solln wir ihm vertrauen.

— Herr Johannes Schreyer (Dresden-Blasewitz) macht uns brieflich auf folgende, die Echtheit bzw. Unechtheit gewisser Bachscher Manuskripte betreffende Punkte aufmerksam, die wir als Anregung zu erneuten Untersuchungen den Lesern des Bach-Jahrbuchs zur Diskussion stellen möchten.

Die Notenbücher für Anna Magdalena Bach.

Ph. Spitta sagt von Bachs zweiter Frau (Bach-Biographie I, 754 ff.): „Sie war sehr musikalisch —; sie wurde auch eine eifrige Schülerin des Gatten im Klavierspiel, ja sogar im Generalbaßspiel. Zeugen sind zwei von beiden Eheleuten gemeinsam gefüllte Notenbücher." Ich hege Zweifel, daß die beiden Bücher wirklich für Anna Magdalena bestimmt waren. Nicht einmal aus dem Titelblatt des ersten Notenbuchs kann man das mit Sicherheit schließen. „Der Titel ist von unbekannter Hand geschrieben" heißt es im Vorwort zum 44. Jahrgang. Wann und aus welcher Veranlassung? Möglicherweise sogar erst nach dem Tode beider Gatten! Gegen die Annahme, daß das Kleine Notenbuch von Bach für seine Frau bestimmt worden sei, spricht mancherlei:

1) Die Fantasia pro Organo. „Wollte Anna Magdalena auch die Orgel spielen lernen?" fragt Spitta (Bd. I, 756). Wie ungalant wäre

es dann von Bach gegen seine junge Frau gewesen, schon nach zwölf Takten abzubrechen! Außerdem ist diese Komposition für eine Anfängerin viel zu schwer.

2) Da Anna Magdalena Sängerin von Beruf war, ist es höchst auffällig, daß das Heft keine Kompositionen für Gesang enthält.

3) Es wäre rücksichtslos von Bach gewesen, auf dem Titelblatt Notizen anzubringen. Vielleicht irrt aber Spitta, wenn er die Worte Anti Calvinismus usf. als von Bach geschrieben bezeichnet, wenigstens ist die Form des A und des C von der Form dieser Buchstaben im Handschriftenbande sehr verschieden.

4) Auch der Umstand, daß Bach das Buch mit fünf Suiten füllte, spricht dagegen, denn die musikalische Bildung seiner Frau war noch drei Jahre später so mangelhaft, daß sie bei der Abschrift der kleinen Arie: „Bist du bei mir" (im Großen Notenbuch) neun ♮ und ein ♭ wegläßt und außerdem dreimal falsche Noten schreibt. Bischoff sagt im Vorwort zum 2. Bande der Klavierwerke: Die von ihr gefertigte Handschrift der beiden französischen Suiten in D moll und C moll im großen Notenbüchlein „ist höchst flüchtig angefertigt. Ich zählte über dreißig grobe Schreibfehler." Ebenso spricht Waldersee im Vorwort zur II. Lieferung des 43. Jahrgangs von „offenbaren Schreibfehlern und fehlenden Noten" in ihrer Abschrift der beiden Partiten.

Noch weniger als das Kleine Notenbuch läßt sich das größere als „Zeuge" für Spittas Behauptung anrufen. „In der Mitte des Deckels steht —:

A. M. B.

1725.

sagt Spitta. Die Fassung des Titels, die der Handschriftenband zeigt, ist augenscheinlich eine spätere Zutat, beweist deshalb nicht, daß das Buch für Anna Magdalena bestimmt war.

Die beiden Partiten gingen, nach dem Vorhergesagten, sicherlich über Anna Magdalenas musikalischen Horizont hinaus. Die zwanzig kleinen Klavierstücke, welche das Buch enthält, sind dagegen bezeichnend für ihren Geschmack. — Die Anlage des großen Klavierbuchs macht den Eindruck der Planlosigkeit; es scheint sogar von den Kindern als Notenschreibheft benutzt worden zu sein (vgl. XII, XXXII u. XXXVII). Und welchen Grund hätte Anna Magdalena gehabt, die zwei ersten französischen Suiten, die schon das Kleine Notenbuch enthält, nochmals abzuschreiben? Das Kapitel am Schluß: „Einige Reguln vom General Baß" kann Bach nicht geschrieben haben, obgleich Spitta es behauptet (vgl. aber „doppelt" und „vertoppelt", begleidet statt begleitet, dupliren und dupliert, Note und note, man und mann, mjnor und minor). Besonders fällt auf, daß die Regeln nicht an Beispielen erläutert werden und daß die Bemerkung 7) mitten im Satz abbricht.

Die beiden Notenbücher lassen nach Spittas Meinung „ein inniges, zärtliches Verhältnis der beiden Eheleute in rührender Weise zutage treten." Der Satz ist wahrscheinlich die Veranlassung der Batkaschen Neuausgabe

des größern Notenbuchs geworden*). Die Käufer dieser Ausgabe glauben „ein Denkmal Bachscher Haus- und Familienmusik" zu besitzen; von mehreren Kritikern wurde sie als „beste Einführung in Bachs Kunst" bezeichnet, während ich ihr den Vorwurf mache, falsche Vorstellungen über dieselbe zu verbreiten, denn die „kinderleichten Klavierstücke" (S. 42 ff), die nach Batka „zu den reizendsten Erzeugnissen Bachscher Kleinkunst gehören", sind höchstwahrscheinlich gar nicht von Bach. Ich verweise nur auf die unbachische Baßführung S. 43, Zeile 1; S. 50, Z. 3, Takt 4 und den vorletzten Takt des Menuetts; S. 51, Z. 3, Takt 1 und 2; S. 60, Z. 2, Takt 1—3; S. 64, Z. 3; S. 65, Z. 1, Takt 3 und 4; S. 71, Z. 1; S. 72, Z. 2; S. 73, Z. 3; S. 74, Takt 4 ff.; S. 81, Z. 1, Takt 3 ff.; S. 82, Z. 1, Takt 5 und 6. Die Stücke sind wahrscheinlich französischen Ursprungs. Das »Rondeau« (S. 46—49) ist eine Komposition François Couperins. Vgl. dessen Pièces de Clavecin, livre 2. Aber auch die meisten übrigen „haben mit Bachs Stil gar nichts gemein" (Bischoff).

Bachs Generalbaßlehre.

Noch skeptischer bin ich gegen die ausführliche Generalbaßlehre Bachs, von der Spitta im 2. Bande S. 599 ff. spricht. Er sagt, selbst Kirnberger scheine nichts davon gewußt zu haben, da er behauptet, Bach habe nie etwas Theoretisches über Musik geschrieben. Diese Behauptung fällt aber um so mehr ins Gewicht, als Kirnberger bis zum Jahre 1738 Schüler Johann Peter Kellners und von 1739—41 Schüler Bachs war. Wenn die Schrift schon im Jahre 1738 existiert hätte, müßte Kirnberger während seiner Studienzeit etwas davon gehört haben. Spitta meint, die „hier und da von Kellner korrigierte Abschrift scheine nach dem Manuskript eines Bachschen Schülers angefertigt zu sein."

Ein Musiker von Fach wird aber doch nicht solche groben Fehler durchgehen lassen wie S. 927, Takt 4 und Takt 6/7, S. 928, vorletzte Zeile, Takt 3, S. 929, Takt 5 (Sprung in den verdoppelten Leiteton), S. 930, letzte Zeile, Takt 1, S. 933, Takt 2, S. 934, Takt 2, S. 936, Z. 2, Takt 2, ferner Zeile 4, Takt 2/3 und 5/6, S. 937, Takt 1, S. 938, Z. 3, Takt 3 und 4, Z. 4, Takt 2, S. 939, Takt 5, — von den vielen Härten und Unbeholfenheiten der Stimmführung ganz zu schweigen, durch die allein schon Spittas Meinung: „Bach dürfte das Werkchen zum Gebrauch beim Gesamtunterricht ausgearbeitet haben" hinlänglich widerlegt wird.

H. N. Gerbers Generalbaßaussetzung der Albinonischen Violinsonate von Bach korrigiert?

Die von Spitta, Bd. II, Beilage 1 abgedruckte Sonate von Albinoni mit der Generalbaßaussetzung H. N. Gerbers kann unmöglich von Bach „durchkorrigiert" sein. Vgl. S. 2, Takt 2: Oktaven, die in Takt 3, 4 und 5 sequenzartig wiederholt werden; ebenda Zeile 3, Takt 3 ff. eine Kette von acht Oktaven. Diese Stelle ist um so auffälliger, als Bach die Oktavenparallelen erst hineinkorrigiert hat (resp. hätte); nach Anm. 3 hat Gerber sie vermieden.

*) Georg D. W. Callwey, München (1904).

Ähnlich verhält es sich Seite 8, Takt 2, wo Gerbers Satz ebenfalls besser ist. Man vergleiche außerdem:

S. 7, Takt 1: zwei Oktaven.
— , Zeile 2, Takt 1 und 2: drei Oktaven.
— , „ 3, „ 5: Quinte.
— , „ 4, „ 2: Oktaven.
S. 8, Takt 4: Oktaven.
S. 9, Zeile 5, Takt 1—2, und Takt 5: Oktaven.
S. 10, Takt 1: Oktaven.

— In einem Aufsatze „Ein Schulbild aus der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege. Das Gymnasium zu Eisenach von 1656—1707" (Sonderabdruck aus den Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte, 15. Jahrgang, 1905) gibt Prof. Ludwig Weniger (Weimar) verschiedene auf archivalischen Quellen beruhende Mitteilungen über Bachs Schulzeit in Eisenach. Wir entnehmen ihm folgendes.

„Mit besonderer Teilnahme begegnet man dem in den Jahren 1693, 94 und 95 auftretenden Namen Johann Sebastian Bach. Der Name Bach wiederholt sich öfter in diesen Jahren; Johannes Sebastianus Bach aber steht in der Liste der Quintaner zu Ostern 1693 unter Nr. 47, daneben, mit andrer Tinte geschrieben, die Ziffer 96, d. i. die Zahl der im verflossenen Schuljahre versäumten Stunden. Auf ihn folgt unter Nr. 48 Johannes Jacobus Bach, sein drei Jahr älterer Bruder, und weiter unten unter Nr. 48 ein Johannes Fridericus Bach. Auch im folgenden Jahre 1694 sitzen alle drei noch in Quinta, aber Johann Sebastian ist nun der 14. geworden und hat nur 59 Stunden gefehlt. Zu Ostern 1694 müssen die zwei Brüder versetzt worden sein; denn in der Liste von 1695 stehen sie unter den Quartanern der Unterabteilung; Johann Sebastian hat die laufende Nummer 23, Johann Jakob 25; zwischen beide ist als 24. ein neu Aufgenommener, Jo. Adam Guttheil, gesetzt. Neben Sebastian steht als Ziffer der Versäumnisse 103. Von da an verschwindet sein Name aus den Verzeichnissen, doch ist er auffallenderweise auch nicht unter den Abgegangenen angeführt. Da nun aber feststeht, daß der Vater, Ambrosius Bach, im Januar 1695 starb, und der ältere Bruder Christoph den Knaben zu sich nach Ohrdruf nahm, wird die Sache erklärlich; er ist außer der Zeit abgegangen. Johann Sebastian Bach ist 1685 am 23. März alten Stils getauft worden; er hat also das Eisenacher Gymnasium in seinem 8., 9. und 10. Jahre besucht. Es ist kaum zu bezweifeln, daß er in der letzten Zeit seines Eisenacher Aufenthalts an den Leistungen des Schülerchors teilnahm und auch mit der Kurrende singend durch die Straßen gezogen ist, wie zweihundert Jahre vorher der Knabe Martinus Luther."

Das Konrektorat während der drei Schuljahre Bachs (1693—95) hatte Heinrich Hardt aus Eisenach inne, „ein Polyhistor im Geiste jener Zeit, neben der Theologie zugleich den Studien der Dichtkunst und der Medizin ergeben."

In einer Eingabe vom April 1698 wird unter den das Kollegium ausmachenden Lehrern Andreas Christian Dedekindt als Cantor et scholae quartus genannt.

Der Lehrstoff für Quarta und Quinta war folgender. „Für Quarta bildet der deutsche Katechismus und der Psalter den Hauptstoff der Unterweisung. Im Lateinischen werden Deklination und Konjugation eingeprägt und wird die Vokabelkenntnis gefördert. Als Lehrbuch dient das vielgebrauchte Vestibulum des Comenius. Die Quinta hat den Standpunkt unserer heutigen Sexta. In der Religion bilden ebenfalls Katechismus und Psalmbuch den Lehrgegenstand; daneben werden Bibelsprüche und Gebete gelernt. In diese Klasse fällt der Anfang des lateinischen Unterrichts nach Comenius' Vestibulum. Auch werden Übungen im Schreiben und im Lesen getrieben und zwar im Lesen an den Evangelien und Episteln, lateinisch und deutsch."

„Man begann die Stunden von altersher im Sommer um 6 Uhr früh, in der Zeit von der Herbstgleiche bis Frühlingsanfang um 7 Uhr. Sie dauerten vormittags im Sommer bis 9, im Winter bis 10 Uhr. Die Nachmittagsstunden waren von 1 bis 3. Im Frühjahr 1698 stellten die Lehrer an die vorgesetzte Behörde den Antrag, den Unterricht durchweg erst um 7 Uhr beginnen zu dürfen, und dieser Antrag wurde genehmigt. An den Nachmittagen Mittwochs und Sonnabends fiel der Unterricht aus, wie jetzt. Dagegen war jeden Sonntag vormittags eine Zeit für Religionsunterricht und Andachtsübungen bestimmt. Die freie Zeit der Schüler wurde durch die Tätigkeit bei der Kurrende und dem Kirchenchor stark in Anspruch genommen. Die Übungen im Gesange pflegte man mit Ernst und Sorgfalt. In der Kirche, wie bei gottesdienstlichen Verrichtungen in Haus und Familie, namentlich bei Begräbnissen, wirkte der Schülerchor mit; es scheint daraus eine nicht unbedeutende Einnahme geflossen zu sein. Zu Neujahr zogen die älteren Schüler über Land, um auf den Dörfern zu singen und sich dadurch eine kleine Einnahme zu schaffen. Als Rektor Borstelmann dies im Jahre 1693 verboten hatte, richteten die Schüler am 18. Januar ein lateinisches Schreiben an ihn, das mit der inständigen Bitte schließt: Te etiam atque etiam oramus, ut pro benignitate tua nobis concedas, ut in pagis quibusdam nobis canere liceat. Necessitas enim, ut hoc faciamus, nos monet, siquidem animus nobis est aliquos parare libros."

Mitteilungen der Neuen Bachgesellschaft.

Wie unseren Mitgliedern bekannt sein wird, hat der unterzeichnete Vorstand sich zum Beginn des Jahres 1906 an die Herren Verleger mit der Bitte gewandt, die bei ihnen erschienenen Ausgaben und Bearbeitungen der Werke des Meisters der Neuen Bachgesellschaft für das in J. S. Bachs Geburtshause in Eisenach zu errichtende Bachmuseum zu stiften. Erfreulicherweise hat diese Bitte bei fast allen Firmen Gehör gefunden, so daß bei der im Frühjahr 1907 stattfindenden Eröffnung des Museums schon eine stattliche Anzahl von Büchern und Musikalien dem Andenken Johann Sebastian Bachs gewidmet sein wird.

Mit dem Ausdrucke des herzlichsten Dankes geben wir nachstehend ein Verzeichnis derjenigen angesehenen Verlagshandlungen, die Werke ihres Verlages, soweit sie Bach betreffen, dem Museum unentgeltlich überlassen haben.

Johann André, Offenbach.
Augener & Co., London.
Bard, Marquardt & Co., Berlin.
Bayreuther Blätter, Bayreuth.
B. Behr's Verlag, Berlin.
C. Bertelsmann, Gütersloh.
Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.
Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar.
Bosworth & Co., Leipzig.
Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Max Brockhaus, Leipzig.
Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a. S.
C. A. Challier & Co., Berlin.
J. G. Cotta'sche Buchh. Nachf., Stuttgart.
Aug. Cranz, Leipzig.
Deutsche Instrumentenbauzeitung, Berlin.
G. H. van Eck, Haag.
Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.
Ernst Eulenburg, Leipzig.
A. E. Fischer, Bremen.
Phil. Fries, Zürich.
Adolph Fürstner, Berlin.
Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.
Carl Grüninger, Stuttgart.
Fr. W. Grunow, Leipzig.
H. Haessel, Leipzig.
Max Hesses Verlag, Leipzig.
Joh. Hoffmann's Wwe., Prag.
P. Jurgenson, Moskau.
C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.
J. B. Katto, Brüssel.
Fr. Kistner, Leipzig.
C. A. Klemm, Leipzig.
H. Litolffs Verlag, Braunschweig.
Otto Maaß, Wien.
Carl Merseburger, Leipzig.
Gebr. Paetel, Berlin.
C. F. Peters, Leipzig.
D. Rahter, Leipzig.
Ph. Reclam jr., Leipzig.

Ries & Erler, Berlin.
J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
Alfred Schall, Berlin.
G. Schirmer, New York.
Arthur P. Schmidt, Leipzig.
C. F. Schmidt, Heilbronn.
H. Schmidt & C. Günther, Leipzig.
J. Schuberth & Co., Leipzig.
Schuster & Löffler, Berlin.
Benno Schwabe, Basel.
C. F. W. Siegel, Leipzig.
Universal-Edition A.-G., Wien.
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
Vereinsbuchhandlung, Calw und Stuttgart.
Verlag Dreililien, Berlin.
F. C. W. Vogel, Leipzig.
Em. Wetzler, Prag.
Wiegandt & Grieben, Berlin.

Auch von Privatpersonen gingen Gaben für die Sammlung ein, und zwar von Herrn Schulrat Dr. Ausfeld, Direktor der Erziehungsanstalt in Schnepfenthal, Herrn Redakteur Nic. Findeisen in St. Petersburg, Herrn Joseph Küpper in Königsberg (Franken), sowie von dem Leiter des Queen's Hall Orchesters Henry J. Wood in London.

Auch ihnen herzlichen Dank.

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft.

Leipzig, den 24. Januar 1907.

Geh. Kirchenrat Professor Dr. Georg Rietschel.
Professor Gustav Schreck. Dr. Oskar von Hase.